



الهيئة العامة  
لقصور الثقافة

إقليم القاهرة الكبرى  
ثقافة القاهرة

# مدارات فى الأدب والنقد

سيد الوكيل

سعاد

89  
W







الهيئة العامة لقصور الثقافة  
إقليم القاهرة الكبرى  
وشمال الصعيد الثقافى  
فرع ثقافة القاهرة

# مدارات فى الأدب والنقد

سعيد الوكيل

رئيس الإقليم

سعيد عواد

مدير عام الفرع

سمير حسني

الإشراف الإداري

منيرة بلال

روكيه راشد

صالح فتحي

مدير التحرير

د. مصطفى الضبيح

مستشارو التحرير

د. عبد الحكيم العسلاحي

د. عبد الناصر هلال

سعيد الوكيل

تصميم الغلاف

سعاد عبد الله

**نشرت هذه المقالات بجريدة الشرق القطرية.**

- ١ - المشهد النقدي قبل نهاية القرن.
- ٢ - ملاحظات حول الشعر والقصة.
- ٣ - مفارقة السياق.
- ٤ - قراءات في القصة القصيرة.





## المشهد النقدي قبل نهاية القرن «عرض لنظرية الأدب»

يظل للقرن العشرين مكانته البارزة فى علوم الدراسات الأدبية فهو ذلك القرن الذى تعاقبت فيه النظريات وتعددت حتى تكاد نطن أن الأدب لم يحظ باهتمام فى تاريخه بقدر ما حظى به فى القرن العشرين، حيث من المؤكد أنه، منذ ما بعد البنيوية وعبر العقود القليلة التى تلت ذلك، شهد النقد الأدبى تاريخاً جديداً، فانبثقت أشكال جديدة من النقد توازن بين النظرية والتطبيق، كالتفكيكية، ونظريات التلقى واستجابة القارئ، والنقد القائم على التحليل النفسى والنقد النسائى.. الخ ولا شك أن هذا الزخم أصاب مبتلى الأدب غير المتخصصين ببعض الارتباك حيث يصعب عليهم فض الاشتباك بين هذه النظريات التى قد تتناقض فيما بينها أو تتكامل وتتداخل.

ومن المناسب، ونحن على وشك الانتهاء من هذا القرن، أن تلقى بنظرة أخيرة على سبيل المراجعة التاريخية المبسطة لنظريات الأدب خلال هذا القرن، نقول مبسطة حيث أحد أهداف هذه المراجعة نشر ثقافة نقدية للقارئ العادى قبل المتخصص، أسهاماً فى ردم الهوة التى اتسعت بين مبتلى الأدب ومنتجيه، حتى بات المبدع يشكو اغتراباً دائماً وعزلة صارمة عن قارئه، فلا شك أن التطور النظرى الهائل للأدب والذى أصبح وريثاً للفلسفة جعله ينأى بنفسه عن الإدراك المباشر، وحصر متابعته على مجموعة المشتغلين به، وبعد أن تعددت نظريات التلقى، لم تعد قراءة النص الأدبى أمراً موكلأ الى الذائقة الشخصية أو الانطباع الخاص. وأصبح



على قارئ الأدب أن يلم ببعض المعارف الأولية التي تسهم فى قراءة النص قراءة منضبطة.

وربما كان أحد أهداف هذه المراجعة التاريخية لنظريات الأدب فى القرن العشرين، هى أنها تقدم بانوراما، يمكنها أن تساعدنا فى تكوين رؤية استشرافية لما يستجد فى القرن المقبل، إذ أن الأدب ذو طبيعة تراكمية، ينبنى فيه الجديد على القديم ويتأسس عليه.

وهذه الطبيعة التراكمية تبدو مسئولة عن التداخل القائم بين بعض النظريات كما سنلاحظ - على سبيل المثال - عند الشكلائية الروسية، وحلقة براغ وجماعة النقد الجديد فى أمريكا.

وقد حاول بعض الباحثين الغربيين أن يبينوا اتجاهات النقد الأدبى ويعرضوا لمدارسه التى توزعت فى كل أوروبا وامتدت إلى أمريكا، وانتهوا إلى تحديد عدة اتجاهات نقدية قد تتشابه فى بعض جوانبها، لكن يظل لكل منها سماته الخاصة التى تميزه عن غيره، ومن الملاحظ أن هذا التقسيم قائم أساسا على وظيفة الأدب وماهيته.

وكان «رينيه ويليك» من أبرز الباحثين الراصدين لنظريات الأدب فى القرن العشرين وقد حدد ستة اتجاهات نقدية هى:

- النقد الماركسى، ويقوم على ربط المنتج الأدبى بالمحيط الإيديولوجى القائم فى لحظة إنتاجه تاريخيا ويخضعه للشرط الاجتماعى والاقتصادى ولهذا يكون الأدب تعبيرا وانعكاسا لواقع وقد أسفر هذا الاتجاه عن نظريتين رئيسيتين هما «الواقعية والاشتراكية - الواقعية النقدية».

- النقد القائم على التحليل النفسى، ويؤخذ على هذا الاتجاه أنه أغرق فى البحث عن المشكلات النفسية عند المبدع وربط الإبداع بالحالات المزاجية واعتمد كثيرا على التفسير الرمضى للغة تماما كما يحدث فى الحلم، وقد اهتم هذا الاتجاه بطبيعة المتلقى وتأثير الإبداع عليه.

- الاتجاه الأسلوبى واللغوى.



١- الشكلىة العضوىة الجدىة.

وفىهما ىنظر إلى العمل الأدبى بمعزل عن أى عوامل خارآة؁ فلا المؤلف ولا المتلقى ولا أى ظروف اجتماعىة أو اقآصادىة تؤضع فى الاعتبار عند دراسة العمل الأدبى؁ فهو ىدرس من داخله دراسة جمالىة؟

- الاتآاه الانآربولوجى؁ الذى ىضع فى الاعتبار المكون الثقافى للمبدع وهو ىعتمد على الأساطىر فى تفسىر بعض جوانب الإبداع؁ كما ىحتفى بأفكار كارل ىونآ عن الإنسان البدائى.

- الاتآاه الفلسفى الجدى الذى انبعآ عن الوجوىة وقد تعددت مدارس هذا الاتآاه وأآرت - فىما - بعد تأآىرا كبىرا.

مما أقدم نلآظ أن ثمة منآقىن ىحلمان الدراسات الأدبىة؁ المنآق الأول؁ وىركز فىه البآآ على «العوامل» التى تضافرت على اىآاء العمل الأدبى؁ بما فىها آقائآ البىئة أو ما ىسمى بالظروف الموضوعىة؁ والمنآق الثانى ىسعى إلى آعل الإبداع الأدبى منآلقا لإبداع ثان؁ ىضىف إلى العمل الأدبى ما لم ىعبر عنه الأىب صراحة من معان وأفكار آىآ ىقوم الناقد بدراسة العلاقات الداآلىة للعمل وىمعزل عن الظروف المحىطة بانآآاه.

وعموماً فأى من المنآقىن لا ىآلو من عملىة؁ إذ أن البآآ الأدبى أصبآ موقوفا على عملىات وآآراءات منهآىة منضبطة تضمن له موضوعىته.

«النقطة التى نرى أن ننبه إلیها هنا هى أن استآآام الطرق العلمىة فى البآآ الأدبى لىس شىئاً جدىدا؁ فقد استآآم ارسطوفى آآابه فن الشعر الاستقراء والاستنتآآ والتحلى والمقارنة؁ وهى مناهآ أساسىة للمعرفة المنهآىة؁ أما الجدىد فهو التآبىق الواسع الانتشار للعلوم الطبقىة على الدراسة الأدبىة؁ ومن الطبقى أن ىؤدى التوسع فى تآبىق أى منهآ إلى آآاوزات؁ وقد ىآىر بعض المشكلات؁ لكن هذا لا ىعنى



بالضرورة أن المنتج فاسد من أساسه، لقد أثبتت المناهج العلمية صلاحيتها للتطبيق في أكثر من مجال من مجالات البحث الأدبي، مثل استخدام الإحصاء في نقد النصوص الأدبية لكننا لا نستطيع أن ندعي أن البحث الأدبي ليست له مناهجه الخاصة التي لا تتطابق مع مناهج العلوم الطبيعية، فلقد استطاع النقاد ومؤرخو الأدب، بل وعلماء اللغة، أن يستنبطوا مناهج ملائمة للبحث المنهجي قبل ظهور العلوم الطبيعية بزمان طويل».



## ١ - دراسة الشكل

### الشكلانيون الروس،

فى العقد الثانى من هذا القرن نشطت حلقة «موسكو» الأدبية وجمعية دارسى اللغة الأدبية فى «بطرسبورج» وبعد مراجعة ورفض للمناهج النقدية السابقة، انتهت الى وضع أسس موضوعية لعلم أدبى جديد، ولم يكن موضوع العلم الأدبى هو الأدب فى حد ذاته بل الأدبية، ويقصد بها تلك الخواص الشكلية التى تجعل عملاً ما أدبياً، واعتمد ذلك فى البداية على دراسة الفروق الظاهرية للغة، أى التفريق بين لغة الأدب ولغة العلم.

برزت أسماء مثل «شكوفسكى - جاكوبسون - ايخنباوم - ويورى تنيانوف» فقدّم كل منهم اسهاماً فى خلق وعى جديد بطبيعة النص الأدبى من حيث اللغة والأساليب والتقنيات المختلفة التى تصب فى مفهوم الشكلانية.

قدم «شكوفسكى» مفهومه عن الأدب بوصفه تقنية، فقيمة النص الأدبى ليست فيما يقول، لكن فى كيفية القول، ويوحى هذا بإمكانية فصل الشكل عن الموضوع، استتدرك بفضل مداخلات النقاد الجدد والجناح الماركسى، فهذا الفصل يبدو مجرد إجراء وفرض لإمكانية دراسة الشكل، والمقصود بكيفية القول عند «شكوفسكى» هو مجموعة الخصائص والحيل اللغوية التى تحصل من هذا القول أدبياً، فالقول الأدبى يخرج بالضرورة عن العادى والمألوف، فهو يخلق نوعاً من الاغتراب يجعله مفارقاً عن الواقع المعيش، فإدراكنا بأن شيئاً ما غريباً ومختلفاً هو ما يبعث نوعاً من الإحساس به، نمثل لذلك بقيادتنا للسيارة للمرة الأولى، حيث تكون علاقتنا بها حية ومتوترة، أى أننا نشعر بوجودها، ويتأثيرها علينا، لكننا مع الاعتياد نفقد هذا الإحساس المتوتر ويصبح تعاملنا معها آلياً، أى مجرداً

من الشعور بها.

لهذا .. فإن قصيدة لأحمد شوقي عن النيل، أو لامرئ القيس عن  
الفرس تفجر فينا إحساساً جديداً، لم نكن لنشعر به من طول اعتيادنا  
وألفتنا لكل من النيل .. أو الفرس.

### وظيفة الفن:

لهذا فإن وظيفة الفن عند الشكلانيين أنه يعيد إلينا الإحساس  
بالأشياء العادية التي فقدت تأثيرها علينا بالآلفة والآلية، وذلك بجعل  
الأشياء غريبة عنا، بل ومضاعفة فالفن سبيل لاختبار فنية الأشياء، أما  
الشيء نفسه فليس بذى قيمة، فالعمل يبدع فناً على نحو يعاق فيه  
الإدراك الآلى، ودراسة اللغة الشعرية فى بنيتها الصوتية وتوزيعها المتميز  
فى البنى الفكرية يجدد إدراكنا بها ويلفت انتباهنا الى ما فيها من إبداع.

### البحث الشكلانى:

اعتمد الشكلانيون ثلاث مراحل أولى للبحث النقدي.

١ - اختبار تحليل مظاهر الصوت فى العمل الأدبى.

٢ - اختبار المعنى فى إطار الشعرية.

٣ - دمج الصوت والمعنى فى كل تام.

ثم ظهر مفهوم «العنصر المهيمن» عند «جاكوبسون» فالشعر - مثلاً -  
ليس مجرد قيمة أحادية، لكنه مكون من مجموعة عناصر فنية، تتفاوت فى  
قيمتها، غير أن القيمة العليا هى التى تحدد شكلها وهويتها، ولا يكتمل  
البناء الفنى إلا بها، وبها تتحقق وظيفة الشعر «أى أن العمل الشعرى  
يحدد بوصفه تلك الرسالة اللغوية التى وظيفتها الجمالية هى المهيمنة فيها».  
يقول «ل.م. نيوتن» فى نظرية الأدب فى القرن العشرين «مع التطور  
الأكبر للشكلانية ظهر هناك التصور الدقيق للعمل الشعرى بوصفه النظام  
المنشأ، أى مجموعة هرمية مرتبة بانتظام من الأدوات الفنية والتطور  
الشعرى هو تغير فى هذا التسلسل الهرمى».



ومن الملاحظ أن التغير الهرمي لا يؤثر في إطار الجنس الأدبي الواحد داخليا فقط ، وإنما يؤثر في التسلسل الهرمي للأجناس كلها ومن ثم تتداخل الحدود بين الأجناس، وهذا التداخل يحظى باهتمام خاص لدى الباحث الشكلائي، لقد أصبح التغيير في العلاقة بين العناصر الفنية المستقلة أمراً هاماً في النقد ولأول مرة، حيث لم يعد ينظر للجنس الفني بوصفه كتلة واحدة موجودة وحسب ولكنه مكون لنظام من العلاقات والعناصر الجمالية التي تظل في حالة تغير وتحول دائم، ومن هنا تظهر مشكلة قارئ الأدب، عليه أن يمتلك وعياً لنظامين اثنين في وقت واحد، وعي بقانون تقليدي راسخ، ثم وعي بالانحراف والتحول عن هذا القانون، وهذا الوعي الثاني هو الذي يجنبنا آلية التلقّي والانطباع، ويجعل من قراءة العمل الأدبي عملاً صعباً - ربما - لكنه يجدد إدراكنا بالعالم.

### الجناح الماركسي،

قدم «ميخائيل باختين» عدة مداخلات مع الشكلائية الروسية أبرزها مبدأ الجدل الذي اعتبره لازماً لدراسة الأدب، فثمة علاقة حتمية بين المحيط الأدبي ومحيط أكبر هو الايديولوجي، وتتسع الدائرة الى الاجتماعي والاقتصادي.. كان «باختين» ورفاقه من النقاد الماركسيين، قد أخذوا على الشكلانيين انغلاقهم في دراسة الأدب بمعزل عن الظاهرة الاجتماعية، لقد انغمسوا في دراسة الأدب من داخله ونجحوا في جعل البحث الأدبي جمالياً ومتخصصاً.

فالماركسيون يرون أن الأدب نفسه، هو عنصر تابع لمحيط أكبر هو «الايديولوجيا» وهذا الأخير تابع بدوره لمحيط أكبر هو الاجتماعي.. الخ. فإذا كان الشكلازيون يخشون على استقلال الأدب لو أنه دمج مع الايديولوجي، فإن النقاد الماركسيين على العكس من ذلك يرون أن دراسة الأدب في تفاعل حي وجدلي مع الميادين الأخرى للحياة تؤكد دور الأدب وتبرز قيمته في النشاط الحيوي للإنسان، ومن ثم تمنح الأدب استقلاله.

## أسئلة وقضايا:

عموما انطلق الشكلاونيون من أسئلة كبرى حول طبيعة الأدب ووظيفته وماهيته.. وانتهوا الى قضايا نقدية هامة حول طبيعة اللغة الأدبية والعلاقة بين الشكل والموضوع.. دور المؤلف فى النص .. ودور المتلقى الذى أسس فيما بعد لعلم القراءة الأدبية.

ثم ظهر مصطلح النقد الجديد سنة ١٩٤١ كعنوان كتاب للأمريكي «جون كرورانسوم» طارحاً تصورات تماثل الشكلاونية الروسية من حيث نظرتها للعمل الأدبي كشيء مستقل يدرس بمعزل عن قصد المؤلف أو حكم المتلقى الانطباعي، كما أنه حاول استبعاد المقاصد الأخلاقية كقيمة للعمل الأدبي فى حد ذاتها، وإن كان الأدب بطبيعته قيمة تؤدي من خلال وظيفته الجمالية بمعنى أنه يحقق نوعا من التربية الجمالية.

أقر أصحاب النقد الجديد فى أمريكا بأن الشعر يمكن أن يقدم معرفة، لكن المعرفة عندهم تختلف تماما عن المعرفة بمعناها العلمى، واللغة الشعرية يمكن أن تؤدي إلى هذه المعرفة عندما تعمل دلاليا ضمن سياق كلى مرتبط ببنية القصيدة، إذ أن الدلالة اللغوية عندهم تختلف فى الشعر عنها فى الكلام العادى، فاللغة الشعرية لا تعمل دلاليا خارج القصيدة.

وقد أصبح «كلينث بروكس» على ضرورة عزل العمل الأدبي عن مؤلفه لما فى ذلك من خطورة الانزلاق الى درس المسيرة أو النفس بدلا عن درس الأدب نفسه ومن ثم فإن الناقد الشكلاونى الجديد عليه أن يتجنب قدر الإمكان لا المؤلف فقط بل القارئ أيضا.

وفى مقال له بعنوان «الناقد الشكلاونى» حدد بعض البنود أطلق عليها بنود الاخلاص وهى :

النقد الأدبي وصف وتقييم لموضعه والاهتمام الرئيسى للنقد انما هو بمسألة الوحدة الكاملة التى يشكلها العمل الأدبي أو يخفق فى تشكيلها، وعلاقة الأجزاء المختلفة أحدها بالآخر فى إقامة هذه الوحدة وأن الشكل



والمضمون لا يمكن فصلهما أحدهما عن الآخر وأن الشكل هو المعنى وأن الأدب مجازي ورمزي أساساً.

أما «كنث بيرك» فكان من أبرز أصوات النقد الجديد، حيث اعتبره النقاد الجد موارياً لـ «باختين» لما عرف عنه من ميول ماركسية، إذ رأى أنه لا يمكن إغفال المسائل الاجتماعية بل والنفسية عند دراسة الأدب، كما أوجد صيغة مناسبة لمناقشة غرض النص، فبغض النظر عن أن المؤلف قصد إليه أو لم يقصد شخصياً ينفذ الناقد تفسير طبيعة العمل، حيث يفترض الناقد قصداً ما ويفسر العمل من خلاله ويتيح هذا الفرصة لناقد آخر أن يطرح فرضية مختلفة تقدم تفسيراً ومظاهر مختلفة للنص قد تكون أكثر أهمية، وبهذا يتفق مع الشكلايين في عدم الأخذ بغرض المؤلف، وإن رأى أنه لا يمكن تفسير عمل ما بعيداً عن غرض مفترض على الأقل، وقد أطلق على هذا الإجراء اسم «المغالطة الغرضية» لأن الاحتمال لا الحقيقة هي التي تكفل للعمل الأدبي أغراضه بالنسبة للقارئ.

### نقد.. النقد الجديد

لم يسلم النقد الشكلائي الجديد من تيار مناوئ يتمثل في جماعة «شيكاغو» لقد أظهروا تعاطفهم مع النقد التاريخي الذي قامت الشكلائية لهدمه، ولكن باختلاف عن النقاد التاريخيين التقليديين، فرفضوا الانطباع وأنهمكوا في تطوير أساس نظري متماسك بدأوا بتناول النقد الشكلي ومراجعته وانتهوا إلى أنه ليس كافياً ولا مكتملاً، لأنه لم يحسب حساباً للشعريات التقليدية، لأن الشعريات الأرسطية أساسية للدرس الأدبي. كما لاحظ نقاد «شيكاغو» أن النقد الشكلائي لا يهتم بالتمايزات ودرجات الاختلاف بين خطاب أدبي وآخر، وإنما يعاقر الأدب وكأنه كله قد أنشئ على أسس واحدة.

ثم رفضوا فكرة «المغالطة الغرضية» لكونها تقدم فرضاً ضمناً قد يكون صحيحاً من حيث الظرية غير أنه ليس من الضروري أن يكون

صحيحاً فعلياً عند التطبيق، وانتهوا الى رفض النقد الشكلاى لسببين.

الأول : لأنه يهمل حقيقة جوهرية هى أن الأدب ليس مجرد ظاهرة طبيعية يمكن درسها على انفراد، ولكنه ثمرة فن واختراع انسانى، لهذا يظهر فى التاريخ وله شخصيته التى تصاغ فيما لا يحصى ولا يمكن التنبؤ به من الطرائق.

الثانى : وهو اعتراض منهجى أيضاً، فتنظيرات النقد الجديد مصممة على جلب البحث فى النقد التطبيقى الى النهاية قبل أن يشرع الباحث فيه، وبهذا يحيل البحث الى نوع من الاستخدام لعقائد مسبقة وراسخة، ومن ثم يمكن التنبؤ بنتائجها.

ورأى نقاد «شيكاجو» أن أى عمل أدبى أيا كان حظه من القوة سواءً حسب المؤلف حساباً لجمهوره عند تأليفه أو لم يحسب هو فى الحقيقة نظام محكم من صور الاستبداد بذهن القارئ.

ولهذا أصبح القارئ موضع اهتمام عندهم، كما أن المؤلف أيضاً هو موضع اهتمام كبير على عكس الشكلاية، لكنهم ميزوا بين نوعين من المؤلف «المؤلف الحقيقى - المؤلف الضمنى» أو الأنا المبدعة فى العمل، وعلى القارئ أن يتفق فى الاعتقاد والموضوعات التى يطرحها المؤلف الضمنى، فالمؤلف يستنبط صورة لنفسه ولقارئه فى نفس الوقت.



## ٢ - الواقعية ومرادفاتها

### قصة المصطلح:

فى ١٧٩٨ كتب شيلر عن الأدباء الفرنسيين فقال «إنهم واقعيون أكثر من كونهم مثاليين» ولم تكن كلمة «واقعية» عنده تعنى أكثر من كونها نفى للمثالية، لكن محاكمة «فلوبير» فى ١٨٥٧ على روايته الشهيرة «مداد بوفارى» جعلت من الواقعية قضية الساعة، وبعد ذلك أطلق اللفظ ليصف كتابات «بلزاك» و«اميل زولا» لتعنى البيئة، وتبدو كمرادف لكلمة «الطبيعة». يقول د. صلاح فضل فى منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى: وقد ظل الخلط بين هذين المصطلحين قائما حتى الربع الأول من القرن العشرين إلى أن نشر النقاد «بيير مارتينو» كتابين هامين، أولهما ١٩١٢، بعنوان «القصة الواقعية» والثانى عام ١٩٢٣ بعنوان «الطبيعة الفرنسية» وحدد فيهما التمييز القاطع بين المصطلحين، فالطبيعة هى مبدأ «زولا» وتقتضى عرضا علميا للأدب وفلسفة مادية محددة أما الواقعية فهى ذلك التيار الزاخر الذى يجرف فى مساره كثيرا من الايديولوجيات والفلسفات، والذى اغتسل بمائه معظم كبار الكتاب العالميين فى القرنين الأخيرين». وإذا كانت «الواقعية» ظهرت فى القرن الماضى لتحدد «نمطا من الابداع إلا أن القرن العشرين شهد راجا مدهشا للكلمة كمصطلح نقدى يتمثل فى اتجاهين أساسيين للنقد الماركسى، يلتقيان أحيانا ويفترقان أحيانا وهما «الواقعية الاشتراكية - الواقعية النقدية».

### عدة رؤوس للواقعية:

وعموما فإن الفلسفات فى العصور الحديثة اتجهت فى أغلبها إلى الواقع، وأسهمت فى مستويات عدة وبطرق مختلفة فى ترسيخ الواقعية كمصطلح فالفلسفة الاجتماعية تؤكد أن مبدأ الفن ووجهته هى المجتمع،

كما ظهر أثر الفلسفة الوضعية فى آراء وكتابات «اميل زولا» حيث رأى أن الأدب نوع من الدراسة الفنية للمجتمع، ولهذا على الأديب أن يسلك مسلك العالم فى تجاربه وأن يأخذ بالحقائق الاجتماعية والعلمية، كما ظهر أثر الفلسفة الوضعية فى آراء «تين» النقدية، أما الفلسفة الواقعية المادية فقد نظرت الى الأدب بوصفه تعبيراً عن رؤية الكاتب لما حوله من وجهة نظر تتصل بحقيقة من الحقائق وهذه الحقيقة فى طبيعتها اجتماعية وليست فردية، كما أنها نظرت الى الإبداع بوصفه منتجا أو عملا من الأعمال يخدم المجتمع والثورات ويجدد القيم، ورفضوا تماما مبدأ «الفن للفن» حتى يكون العمل الأدبى مرآة للحقيقة تحفز القارئ على تغيير نفسه ومن ثم تغيير العالم، ويقترب من ذلك أصحاب الفلسفة الوجودية، حيث وظيفة الأدب هى التغيير عن طريق إشاعة الوعى بالقيم وهى تطالب المبدع بامتلاك هذا الوعى بالحاضر لتغيير المستقبل وذلك بالتزامه بعرض القيم التى أبرزها الحرية، ويظهر موضوع الأدب كرسالة عندهم بقوة.

هكذا تصب الفلسفات الحديثة حتى الوجودية فى الواقعية، مع تحفظات وجهتها الوجودية فى صورة نقد للواقعية المادية، وفى ذلك يقول د. محمد غنيمى هلال فى «النقد الأدبى الحديث»: «باسم الجهد والعمل يتطلب الواقعيون والوجوديون معا، أن يكون الأدب سلاحا اجتماعيا ووسيلة من وسائل العمل، لكن الوجوديين يرون أن الماديين ألغوا ذاتية الفرد وهو وحدة الإصلاح ومدار الفرد كما ألغى المثاليون الواقع فيما له من كثافة وقوة ومقاومة تستعصى على مجرد التفكير، والخطر فى الكلام الأول أن يصير الفرد آلة مسخ لا وعى لها والخطر فى الاتجاه الثانى أن يصير الأدب كلاما لا يمس الواقع».



### ٣ - البنيوية

تعد البنيوية أكثر النظريات إثارة للجدل وأكثرها شهرة في نصف القرن الأخير، وما زالت المعارك بين الرافضين والمؤيدين لها تضطرم بنفس الحمية، حتى بعد أن اتفق الجميع على أن ثورة الطلاب في فرنسا ١٩٦٨ اختتمت ما يسمى بعصر البنيوية.

ويعتقد أن البنيوية هي أكثر النظريات غموضا وصعوبة، والحقيقة أن درجات الوضوح في الوعي البنيوي هي هدف أولى لمنظريها، حتى يصل الأمر إلى نوع من التعقيد والجراءات المجدولة والاحصائيات التي تحدد طرق البحث البنيوي، غير أن المشكلة في تصورنا تكمن في أمرين :

الأول .. في هذه المداخلات المختلفة والمتعددة التي تجعل من البنيوية نظرية قابلة للتطور فيقبل الإضافة والحذف والتعديل الى درجة تنقل معاركها داخل الساحة البنيوية نفسها، ونظريات التفكيك هي تمثيل لهذا المعترك والجدل، وهي بذلك مدينة بوجودها للبنيوية، شأنها شأن كل النظريات التي ارتبطت بها فيما هو واضح من تسميتها (نظريات ما بعد البنيوية).

والأمر الثاني.. يكمن في أن البنيوية حاولت أن تجد تفسيراً لكل مظاهر السلوك الإنساني فاتسعت وتشعبت مجالات البحث البنيوي، فهذا «رولان بارت» يرى أن كل أشكال الأداء الإنساني والممارسات الاجتماعية المختلفة تعمل بنفس الآلية التي تعمل بها اللغة، وبالتالي يمكن تفسيرها بنيوياً.

إن هذين الأمرين جعلاً البنيوية أكثر النظريات اتساعاً واشتباكاً ومن ثم بدت صعبة.

\* \* \*

انطلقت البنيوية من علم اللغة الذى أسسه السويسرى «دى سوسير» ،  
والذى قام بالتمييز بين «اللغة» بوصفها نظام وأجرومية أو بمعنى آخر  
بوصفها نسقا سابقا فى وجوده على الكلمات، وبين «الكلام» الذى هو  
الممارسة الفعلية والفردية للغة التى نتلفظ بها.

وعليه يمكن دراسة النصوص الأدبية بوصفها «كلاما» يمكن أن يفهم  
بالنسبة الى «اللغة» أو النسق، وذلك بالنظر إلى الكلمات ليس على أنها  
مجرد إشارات إلى الأشياء، ولكن على أنها علامات.

والعلامة مركبة من طرفين هما «الدال والمدلول»، وحيث الدال هو  
إشارة مكتوبة أو منطوقة «لفظة»، والمدلول هو المفهوم الذى نتعقله عند  
سماع اللفظة أو رؤيتها.

ولكن العلامة بطرفيها «الدال والمدلول» لا تعمل ولا تعنى شيئا إلا  
داخل سياق كامل من العلامات.

فمثلا اللون الأحمر فى سياق إشارات المرور يدل على التوقف ولكنه لا  
يفهم على هذا النحو إلا فى إطار علاقته بالنسق الكلى لإشارات المرور،  
حيث الأخضر يعنى «التحرك» والأصفر يعنى «استعد» للأحمر أو  
للأخضر.

ويقوم علم العلامات «السيمولوجيا» بدراسة حياة العلامات داخل  
المجتمعات، ويكشف هذا العلم عما يشكل العلامات، وعن القوانين التى  
تحكمها داخل انساقها المتعددة، وحيث تعد اللغة أهم هذه الأنساق،  
ويمكن دراستها من خلال مجموعة من الثنائيات سواء على مستوى  
الوظيفة أو الأداء، فمثلا، تدرس الأصوات المهجورة فى مقابل المهموسة..  
ولقد قام «كلود ليفى شتراوس» بقراءة العلامات عبر هذه الثنائيات، عندما  
قام بدراسة «انثروبولوجية» عن العادات والتقاليد لبعض المجتمعات  
البدائية فكشف عن النسق المزدوج الذى يحكمها فالفعل المدنس يؤسس  
نسقا فى مقابل المقدس، وهكذا .



وقد نجح «رولان بارت» فى تطبيق هذا المبدأ على أشكال الأداء الإنسانى المختلفة باعتبارها انساق علامة تعمل بالطريقة التى يعمل بها النسق اللغوى، فإذا كانت اللغة نسقا والكلام اختياراً فردياً من النسق فنفس الأمر يطبق على الملابس أو الطعام.. الخ.

فالنسق فى الطعام - مثلاً - هو مجموعة من المأكولات تتضمن متشابهات ومتخالفات فى نفس الوقت، ويختار المرء منها طبقه المفضل بالنظر الى معنى بعينه، أن القيام بالاختيار على نحو معين هو علامة نستطيع أن نقرأ بها ليس الذائقة الفردية فقط، ولكن المؤثرات الثقافية والحضارية والاقتصادية أيضاً.

وهكذا انطلقت البنيوية نحو تعقيد وضبط كل أنماط السلوك الإنسانى وما يعنينا منها - هنا - الأدب، فتحدث «تودروف» عن قواعد أساسية للقص، استمدتها من قاعدة أساسية فى نحو اللغة، فإذا كان النحو يقسم تركيب الجملة إلى مسند ومسند إليه فإن «تودروف» يرى أن الوحدة الأولية لأى حكاية تتكون هى الأخرى من مسند ومسند إليه، فمثلاً، عندما يقوم الفارس بذبح التنين، فإن الفارس يكون «مسنداً» والتنين «مسنداً إليه».

كما يرى «تودروف» أن أى نص قصصى يتشكل على أساس عدد ثابت من الوظائف أو الوحدات الأولية التى هى عبارة عن «مسند ومسند إليه» وقد حدد «بروب» عدد هذه الوحدات بإحدى وثلاثين وحدة، ووضع قائمة بها، ومهما كانت القصة تحتشد بعدد هائل من التفاصيل فإنها تشكل أساساً على هذه الوحدات، غير أنه لا توجد حكاية واحدة أو نص واحد يتضمن كل هذه الوحدات مجتمعة.

وقد قام «كلود ليفى شتراوس» بتحليل أسطورة «أوديب» بنيوياً عندما وضع هذه الوحدات الأولية المكونة لها فى شكل متقابلات واكتشف بذلك التعارض العام الذى تقوم عليه الأسطورة من حيث نظرتها لأصل الإنسان

أى نظرة الأصل الواحد التى ترد ولادة الإنسان إلى الأرض فى مقابل  
نظرة الأصل المزدوج التى ترد ولادة الإنسان إلى جماع ذكر أو أنثى.  
إن مهمة الباحث البنيوى أولا هى التعرف على هذه الوحدات الأولية  
ومن ثم عزلها عن النص، وهكذا يمكن وضعها فى شكل متقابلات، فعمليتا  
العزل والاختيار تبدو أساسية لدى الباحث البنيوى، غير أن هذه  
الإجراءات يتم تعديلها وتأخذ أبعادا عديدة بعد ذلك عند كل من «م.ج.  
فريماس» فى كتابه (علم الدلالة البنيوية ١٩٦٦) الذى طور نظرية «يروب»  
وكذلك طور «جيرار جينيت» نظريته عن «الخطاب» بدراسة تطبيقية لرواية  
بروست (البحث عن الزمن الضائع)، وفى مقال لاحق بعنوان (تخوم  
القص) عرض لمشكلات أخرى تعترى المنهج البنيوى.



## ٤- ما بعد البنيوية

إذا كانت البنيوية انطلقت من نظرية «دى سوسير» عن اللغة، فإن نظريات ما بعد البنيوية، التي تنطوي على موقف مضاد، قد انطلقت هي أيضاً من نظرية «دى سوسير».

لقد بدأ الأمر بملاحظة من «دى سوسير» عن العلاقة، حيث لاحظ أن العلاقة بين الدال والمدلول ليست ضرورية كوجهى عملة واحدة، بل من الممكن أن يكون كل من الدال والمدلول نسقاً مختلفاً ومنفصلاً عن الآخر، ويتأكد هذا الفصل فى كل مرة نستخدم فيها المعجم، حيث تتعدد المدلولات للكلمة الواحدة، كما أن كل مدلول يمكن أن يصبح فى حد ذاته دالا جديداً، ينتج مدلولات أخرى، وهكذا الى ما لا نهاية.

يقول «رامان سلدن» فى «النظرية الأدبية المعاصرة» ينصب قدر كبير من جهد حركة ما بعد البنيوية على تتبع هذا التقلب الملح لنشاط الدال، وذلك فى تشكيكه مع غيره من الدوال سلاسل وتيارات متقاطعة من المعنى، يتأبى معها على المتطلبات المنظمة للمدلول». إن المسافة بين الدال والمدلول تحتشد بدوال ومدلولات أخرى عديدة مما جعل «رولان بارت» يرى أن اسوأ خطيئة يقتربها الكاتب هى ادعاء أن اللغة بسيط طبيعى شفاف يستطيع أن يرى من خلاله الحقيقة، فالعمل الفنى هو نوع من التلاعب المستمر للغة ينتهى بالنص فى أبعد نقطة ممكنة عن مؤلفه، بل عن القصد أو الغرض الذى كتب من أجله، أما هذه النقطة فإن القارئ هو الذى يصنعها، وهى بمثابة احداثية ينتجها خيطان متقاطعان يمثل أحدهما القارئ ويمثل الثانى النص نفس.

### رولان بارت

يقول بارت «إن القراء أحرار فى فتح العملية الدلالية للنص واغلاقها

دون أى اعتبار للمدلول على نحو يغدو معه القراء أحرارا فى أن ينالوا لذتهم من النص».

لقد بدأ «بارت» بنيوياً خالصاً، ومؤمناً بقدره المنهج البنيوى على تفسير كل انساق العلاقة الإنسانية وأكد هذا بحماس فى كتابه «مبادئ السميولوجيا ١٩٦٧» ولكنه سرعان ما بدأ بمراجعة موقفه فى مقاله عن «موت المؤلف ١٩٦٨» الذى تخلى فيه عن المطامح العلمية للبنيوية ثم أكد هذا الموقف فى كتابه ( ١٩٧٠ ) حيث بدأ بالسخرية من محاولة البنيويين حصر كل قصص العالم فى بنية واحدة ، لأن كل قصص ينطوى على الاختلاف من حيث قدرته على إنتاج المعانى بالنسبة إلى القارىء.

### جاء لاكان

طرح «لاكان» نظرية جديدة فى التحليل النفسى عندما تحدث عما أسماه بالذات المتكلمة، فعندما اتكلم مع شخص ما، أشير إلى نفسى بوصفى «أنا» وأشير اليه بوصفه «أنت» وعندما يجيب على، فإن الوضع ينقلب، فيصبح «أنا أنت» ومعنى هذا أن تعدد الضمائر مجرد مواضع للذات تحققها اللغة، أى أن الذات تجد لنفسها وضعاً داخل انساق اللغة. وكانت المناهج النفسية السابقة تفصل بوضوح بين الذات والموضوع، لكن «لاكان» أكد على وجود نقطة لالتقاء الذات بالموضوع هى حالة التخيل التى يمر بها الطفل فيما أسماه بمرحلة «المرأة» حيث يسقط الطفل نوعاً من الوحدة على صورة الذات المتجزئة على المرأة، ويستمر هذا الميل الخيالى حتى بعد تشكيل الأنا، حيث يبدأ الطفل فى الاستقلال بذاته ومن ثم يتعرف على ما هو مختلف عنه بوصفه «آخر».

ويرى «لاكان» أن عمل الحلم يتبع قوانين الدال بلغة «دى سوسير» فى درس اللغة، أما آليات الدفاع التى تستخدمها الأنا لتحمل نفسها فهى نوع من التحريف لهذا الدال، وبهذا تكون كل الدوال مشوهة، ويكون التحليل النفسى هو ضبط هذه التشوه، أو هو البلاغة العلمية للاشعور، ولأن الأدب يعمل بنفس الطريقة التى يعمل بها الحلم فهو بالتالى يتجنب



وجود مركز مسيطر فى النص.

### جاءك ديريدا

كان «لاكان» أنهى مقولة مركزية الذات، وأشار إلى تعدد مواضعها داخل النص فسهل هذا مهمة التفكيك عند «ديريدا» هاجم «ديريدا» حرص البنيويين على التأكيد بوجود بنيات مركزية لمعنى واعتبر ذلك نزوعاً بشرياً عاماً حيث أن فكرة المركز تضمن للبشر وجودهم من حيث هو حضور، فنحن نفكر فى حياتنا العقلية والمادية على أنها مرتكزة حول «أنا وهذه الأنا هى مبدأ الوحدة الذى تقوم عليه بداية كل ما يدور فى فضائها، ويطلق على هذا النزوع البشرى مصطلح «نزعة مركزية» اللوجوس» وهى نزعة أكثر حضوراً فى الكلام وهى المسئولة عن النظر الى الكتابة بوصفها شكلاً غير صاف من الكلام.

ويفرق بين الكلام والكتابة، فالكتابة قابلة للتكرار بواسطة إعادة الطباعة، وهذا من شأنه أن يشجع على إعادة التغيير، كما لا تحتاج الكتابة للحضور المباشر للكاتب مثل الكلام، ثم أن الكتابة تسجل وتحفظ ولا تتناثر فى الهواء ومن ثم لا تشوه، وبذلك يصنع «ديريدا» ثنائية بين الكتابة والكلام، غير أن العلاقة بينهما ليست ثابتة، فطبيعة هذه العلاقة تقوم على الاستبدال والاكمال بل والاحلال الكامل، حيث يمكن أن تحل الكتابة محل الكلام.

هذه الثنائية تحل محل الثنائية البنيوية القديمة «اللغة - الكلام» ليصبح الكلام بمثابة نسق والكتابة خروج عليه غير أنهما يتبادلان الأدوار. ويبدأ التفكيك عند «ديريدا» عندما نعين اللحظة التى ينتهك فيها النص القوانين التى بدا أنه استثنى لنفسه، وعندئذ تتمزق النصوص.

لقد فتح التفكيك الباب لإعادة النظر الى الكتابة بوصفها عملية قابلة للتكرار والتعدد والتناقض ومن ثم تنقلب من التراتب القهرى.

أدى ذلك الى انعدام النظرة اليقينية والموحدة، وسيطرة النزعة التشكيكية إزاء كل ما هو كلى ومطلق لتنهال عليه معاول التفكيك.

## ٥- القارئ والاستجابة

لم يكن للعلاقة بين المبدع والمتلقى أن تظهر على سطح الدرس النقدي كموضوع علمي لولا تطور النظرية الأدبية، وكان أحد أهم الملامح التي ميزت ثقافة الحداثة هو الفصل بين الذات والموضوع، باعتبار الذات هي موضوع الداخل، وتؤكد هذا الفصل عند البنيويين بفصل آخر بين الدال والمدلول، ومن قبل كان «الشلاكتيون» يفصلون بصورة حادة بين الشكل والمضمون ويقولون بأن الأدب يلفتنا إلى ما فيه من أدبية «الشكل» قبل أن يلفتنا إلى القرائى أو العالم موضوع العمل الأدبى.

ومن ناحية مقابلة، يذهب الواقعيون إلى التأكيد على أهمية المضمون، فما الشكل واللغة سوى أدوات لحمل الرسالة المضمون التي يبعث بها المبدع إلى المتلقى بهدف تنمية وعيه بالواقع ومن ثم تغييره.

وعموماً فإن القارئ ظل موجوداً في خلفية النظرية وأن لم يكن في بؤرتها، إلى أن جاءت «الظاهراتية» وكان أحد الاهتمامات الرئيسية لها هو البحث عن صيغة لوجود العمل الأدبى من وجهة أنه ليس موضوعاً صرفاً ولا ذاتاً صرفة، فالواقع في النص الأدبى لا يظهر بتمامه وإنما على نحو تخطيطى لهذا فإن مهمة تحديده تكون من وجهة القارئ.

ومنذ تلك اللحظة، أصبح ينظر إلى القارئ على أنه أحد عناصر إنتاج النص، ومن ثم أصبح موضوعاً للبحث داخل النظرية الأدبية، فنرى «جورجز باولى» يركز على الأدب بوصفه تجسيداً للشعور الفريد للمؤلف ومن هنا فالقراءة الموثوقة تستلزم من القارئ أن يحقق التطابق مع الشعور المجسد في العمل، ويعنى هذا أن الدور الذى يقوم به القارئ في إنتاج النص يتطابق مع دور المؤلف.

وكان «هانز روبرت جوس» أكثر المنظرين اهتماماً بالمتلقى، فاستخدم



مفهوم «جدامر» عن دمج الآفاق، ويعنى دمج الأفق التاريخي للنص بوصفه تجسيدا لتجارب الماضي مع اهتمامات قراءة المعاصرين لدراسة العلاقة بين التلقى الأصلي للنص الأدبي وكيف يدرك في مراحل تاريخية مختلفة، ويدعو «جوس» إلى دور للناقد بأن يقوم بالتوسط بين كيفية إدراك النص في الماضي وكيف يدرك الآن.

ولقد أنتجت النظريات المتجهة إلى القارئ أسئلتها ومصطلحاتها، هذه الأسئلة التي تبدأ بتحديد «من هو القارئ»، حيث فرقت بين القارئ والمروي عليه، إذ يبدو القارئ عند الناقد الأمريكي «هيلز ميللر» هو ذلك المتلقى الذي يمكنه أن يتداخل مع المؤلف في مركزية وعى واحدة أو متشابهة.

ويبرز مصطلح «القارئ المضمّر» عند «نولفانج إيزر» وهو القارئ الذي يخلقه النص لنفسه خلال شبكة أبنية الاستجابة ويفرق بينه وبين القارئ الفعلي، وهو الذي يستقبل النص عن طريق تحويله إلى مجموعة من الصور الذهنية لحظة القراءة، غير أن هذه الصور تتأثر حتى بالتجربة الخاصة بالقارئ.

ويتحدث الناقد الألماني «ياوس» عن «آفاق التوقعات» حيث يحاول تحقيق التوازن بين الشكلية الروسية التي تتجاهل التاريخ والنظريات الاجتماعية التي تتجاهل بدورها النص، ومصطلح «آفاق التوقعات» يصف المقاييس التي يستخدمها القراء في الحكم على النصوص الأدبية في أي عصر من العصور وهذه المقاييس تساعد القراء في تحديد أدبية النص وجنسه.

وفي الوقت الذي يرفض فيه «ستانلي فيش» أي قيمة خاصة للغة الأدبية كما يزعم الشكلاونيون ويشير إلى أن القارئ يستخدم استراتيجية واحدة في القراءة سواء للعمل الأدبي أو لغيره، يؤكد «ميشيل ريفانير» على المقدرة الأدبية للقارئ، ويتفق مع «الشكلانيين» في النظرة إلى

الشعر بوصفه استخداما خاصا للغة لكنه يحذر من المغالاة في استكناه الملامح اللغوية على نحو ما يفعل البنيويون في التعاملات النصوية والصوتية حيث يصعب ادراك ذلك حتى على القارئ الخبير، ثم رفض دأب القارئ في البحث عن معنى يختزل به الطاقة الجمالية لهائلة لشبكة العلاقات النصية.

وقد ساد يأس كامل بين أغلب المنظرين من إنتاج نظرية ناضجة للقراءة بسبب التباينات المدهشة واختلافات القراء اللانهائية في تفسير النص الأدبي وصيغة تناوله، غير أن «جوناثان كولر» يعلق أهمية كبيرة على هذا الاختلاف، كما لاحظ أنه من الممكن أن يختلف القراء حول المعنى، ولكنهم يظلون يتبعون المجموعة نفسها من الأعراف التفسيرية، إذ قد يكتشف قراء مختلفون، وبطرائق متعددة شيئا واحدا في نص بعينه. ومن الممكن القول إن محصلة هذه النظرات النقدية قد أثرت المشهد النقدي ثراء لافتا، حيث فتحت آفاقا مدهشة في علم التأويل والتحليل النفسى للأدب، غير أنها لم تنجح بصورة حاسمة في انجاز بناء نظري مكتمل لقياس استجابة القارئ أو آليات التلقى، ومع ذلك قد ردت الاعتبار للذاتية الفردية والانطباعية وقللت من هيمنة الموضوعية والمنهجية على الخطاب النقدي ومن ثم قللت من سلطة الناقد، وسوف نرى أن أول شعارات النقد النسائي هي «ضد المنهج».

## ٦- النقد النسائي

قامت الحركات النسائية كرد فعل للمفهوم التاريخي الذي يجعل من المرأة مخلوقاً ناقصاً وأقل قدرة من الرجل، هذا المفهوم القديم أدى لاصطبغ الثقافة الإنسانية كلها بطابع ذكوري ومنها الأدب كما ترى الناقدات، ولقد غذى هذا الموقف تصورات فلسفية وأسطورية فالأنثى عند أرسطو هي أنثى بفضل ما تفتقر اليه من خصائص ، وهي عند توما الأكويني (رجل ناقص) وتصور الميثولوجيات الرجل دائماً على أنه النموذج الأكمل للكائن الحي، أما المرأة فهي ترتبط بالكائنات الدنيا كالحيات والزواحف.

لهذا، فإن طموح النظريات النسوية ليس الوقوف عند حدود رد الفعل الغاضب للنظام الأبوي الذكوري للثقافة الإنسانية، ولا حتى تلمس المساواة بين الرجل والمرأة على المستوى الاجتماعي فحسب، ولكن إعادة النظر في الثقافة الإنسانية كلها من منظور أنثوي، يجعل الأنثى هي محور الارتكاز والجزء الفاعل في الثقافة الإنسانية، وهذا يعنى إعادة كتابة التاريخ الإنساني من وجهة النظر الأخرى، أنه التاريخ المسكوت عنه والمهمش بفضل النظرة الذكورية للعالم.

لهذا، فإن ناقدات الأدب في الحركة النسائية يرفضن أفكاراً سادت في التاريخ النقدي، ويبدأن برفض فكرة (النظرية) نفسها، فالنظرية في رأيهن مذكرة دائماً في المؤسسات الأكاديمية بفضل ما لها من صفات الفحولة والتفوق الفكري الصارم والمنهجي على رؤى نقدية أخرى تهتم بالتفسيرات الرهيفة والحس الإنساني الانطباعي، أن النظرية في تصورهن تقوم كجسد ذكوري صلب يدعى أنه أكثر هيمنة وأكثر خبرة وحكمة في معرفة جسد الفن، وعموماً فالنظرية النقدية في رأي ناقدات



الأدب النسائي تعبر عن العماء والغرور الأكاديمي الذكوري الطابع .  
لم يبدأ النقد النسائي إذن بالسعى إلى تكوين نظرية بقدر ما بدا  
الأمر كمناقشات اتخذت قضية الاختلاف الجنسي بين المرأة والرجل  
موضوعاً لها، وهذه المناقشات تحركت على خمسة محاور أساسية هي  
«البيولوجيا - التجربة - الخطاب - اللاوعي - الأوضاع الاجتماعية»  
وبدأت المناقشات الانطلاق من هذه المحاور لفهم دور المرأة في تأسيس  
خطاب أدبي متميز عن خطاب الرجل، وعلى سبيل المثال، تلتف مناقشات  
«الخصائص النسائية، حول المحور الثاني» التجربة، وفيه يرين أن التجربة  
الخاصة للمرأة بوصفها مصدراً للقيم المؤنثة في الحياة والفن، تجعل نظرة  
المرأة للأشياء مختلفة عن الرجل، ويعنى هذا أن المرأة تمتلك وعياً بالعالم  
له أهميته الخاصة التي يفتقدها الرجل نتيجة لانعدام التجربة، ولذلك لا  
يستطيع التعبير عنها، ومن ثم فإن تجاهل هذه التجارب النسوية يجعل  
نظرتنا إلى الحياة ناقصة ومشوهة.

ويشترك هذا المحور مع المحور الأول (البيولوجيا) فالاختلاف  
البيولوجي ينج قوما تعبيرية مختلفة لا يعرفها الرجل، غير أن حقل التميز  
الأعلى في هذين المحورين هو الجسد، لهذا فإن الكتابة النسوية تعول عليه  
كثيراً حتى لتسود القيم الخاصة بكتابة الجسد في ربع القرن الأخير.  
والمعارضون لهذه النظرة يرون، أن أى محاولة لإثبات تمايز للمرأة على  
أساس جنسى لا يقل خطورة عن موقف المتعصبين للتفوق الذكوري.

وتقترح (ديل سبندر) أن النظر إلى الموضوع من وجهة (الخطاب)  
أجدى، حيث ترى أن سيادة لغة الرجل تقوم بدور أساسى فى قمع المرأة  
ومن هنا تنادى (سبندر) بفكرة تأنيث اللغة لإنتاج خطاب نسوى . فيما  
تعارض «روبين ليكوف» هذه الدعوة أيضاً، حيث ترى أن لغة النساء أدنى  
بالفعل من لغة الرجال، لأنها تتضمن أنماط ضعف وعدم يقين وتطالب  
النساء بتبنى الخطاب الذكوري القوى أن أردن المساواة.

وهنا يحضرنا رأى متميز للدكتورة «سلمى الخضراء الجيوشى» أعلنته فى إحدى جلسات مؤتمر (١٠٠ عام على تحرير المرأة العربية) الذى عقد مؤخراً بالقاهرة تقول «إن الخطاب الأدبى لا يعامل المرأة كأدنى دائماً، لأن اللغة تقاس بحسب الدور الذى تلعبه، فالمرأة هى المحبوبة بالعشق والولع فى الشعر أما فى الرواية فهى المنبوذة والمعانة والمستعملة، وأن هذا سيتغير بتغير دور المرأة وباكتشافها بأنها شخص كامل».

وبغض النظر عن دقة هذه الملاحظة، فأننا نعتقد أنها تعكس وعياً بقضية الجنس الأدبى يماثل وعينا بقضية الجنس الإنسانى، من حيث وجود أدب رجالى فى مقابل أدب نسائى، ويواجه هذا التصور معارضة قوية من داخل تيارات الأدب النسوى نفسها.

وعموماً فإن النقد النسائى مشروع ضخم يقتضى تغيير البنية الحقيقية للمعرفة على حد قول (اليزابيث اميس) غير أنه يأخذ طابعاً سياسياً من حيث رغبته فى تقويض الهيمنة الذكورية باعتبارها سلطة وفى ذلك تقول : إن جهدنا من حيث نحن نقاد نسائيون لابد أن يصير سياسياً على نحو قوى عندما نتناول نموذجاً من الخارج، ويوضح (فوكو) أنها ليست مسألة تحرير الحقيقة من كل نظام للقوة التى ستكون وهما لأن الحقيقة قوة من قبل «بل مسألة فصل قوة الحقيقة عن أشكال السيطرة الاجتماعية والاقتصادية والثقافية التى تعمل داخلها فى الوقت الراهن».

وتؤكد فى مقالها (السياسة الجنسية والحكم النقدى) أن النقد النسائى سيقدم نظرية جديدة وتطبيقاً جديداً يجعلنا نعيد النظر فى جميع المعايير التى نناقش بها النص الأدبى من ناحية، ومن ناحية أخرى يلفت الانتباه بقوة إلى كتابات المرأة.

## خاتمة

هذا هو المقال الأخير فى سلسلة أثرنا أن نعرض فيها للنظرية الأدبية خلال القرن العشرين، وكان من أحد أهدافنا تعريف القارئ غير المتخصص بالنظرية الأدبية وتطوراتها، فالإسهام فى نشر ثقافة نقدية من شأنه أن يعين القارئ على قراءة النص الأدبى قراءة منضبطة تناسب التطور الذى لحق بالنظرية الأدبية، ومن ثم فهو يلحق بالإبداع الأدبى، على فرض أن الإنتاج الأدبى نفسه قد تأثر تأثراً كبيراً بهذه النظريات، ومن ثم وجب فهم المؤثر توطئة لفهم المتأثر.

ويأتى هذا من وجهة نظر ترى بأن النقد أصبح سابقاً على الإبداع بفضل الإيقاع النظرى السريع والنشط مما وضع الإبداع فى وضع معكوس، فبدلاً من أن يلاحق النقد الإبداع ويتبعه، أصبح على المبدع أن يتمثل أحدث النظريات ليضمن لنصه المواكبة.

ومن وجهة النظر الأخرى فثمة رفض لأن تكون العلاقة بين الإبداع والنقد علاقة تبعية، فلا النقد تابع للإبداع ولا الإبداع تابع للنقد، لأن هذا التصور ناشئ عن خلط بين النقد التطبيقى والنظرية الأدبية، حيث تنهض النظرية استجابة لمتغيرات مختلفة تؤثر فى الإبداع فى نفس اللحظة ويغذى كل منهما الآخر، هكذا يمكن تصور العلاقة بين النظرية والإبداع كنوع من التوازي، يتحرك فى ظرف تاريخى واحد.

ولا ينفى هذا وجود اعتراضات جادة على «ميكانيزم» التطور للنظرية النقدية فهى تتطور من داخلها فى سياق «مونولوجى» حيث تتبنى النظرية على الأخرى سلباً أو إيجاباً، فتختلف معها أو تتفق أو تضىء جوانب كانت مجهولة دون اعتداد كبير بالواقع الأدبى ذاته، فالنظرية الاجتماعية - مثلاً - نهضت فى مواجهة الشكلائية التى لا تبالى بموضوع النص



بقدر ما تهتم بالأدبية ذاتها من حيث هي لغة وشكل، وقد استغرق الشكليون فى تحليلات لغوية بدت صعبة للقارئ العادى كما بدت غريبة فى كثير من الأحيان على النص نفسه، ويعنى هذا أن الخطاب النظرى ظل ينمو بمعزل عن الإبداع الأمر الذى دعا البعض للنظر اليه باعتباره خطابا سلطويا ومغلقا على المشتغلين به.

ولقد رأينا كيف عارضت ناقدات الحركة النسائية فكرة النظرية الأدبية باعتبارها تأكيدا على الغرور الاكاديمى الذى يمثل سلطة ذكورية وأكذن على رفضهن للمبررات الموضوعية التى لا تبالى بالتفسيرات الرهيفة والاستبطانية للأدب وتنحى الذائقة الفردية والانطباعية للقارئ جانبا.

ولقد عانى الخطاب النقدى القائم على استجابة القارئ من الاخفاق فى تأسيس سياق نظرى مكتمل، مما يعد اختبارا وتحديا قويا للوصول الى نقطة التقاء بين النظرية والقارئ، ومن هنا تشير أصابع الاتهام إلى دور النظرية فى تعميق الهوة بين المبدع والقارئ، فى حين نأمل من النقد أن يتوسط فى تفسير النص للقارئ.

هكذا اتهم الخطاب النظرى للنقد الأدبى بأنه لم يكن يسعى لخلق حوار متكافئ مع الإبداع بقدر ما كان يسعى لسيطرة عليه، وكم من مرة يعبر مبدع عن ضيقه بهذه السلطة الممنوحة للنقاد بفضل تنظيراتهم المتسامية وموضوعيتهم الصارمة، هذه السلطة التى انتقلت إلى المؤسسة الأكاديمية كميراث شرعى للعلماء.

ولقد رأينا كيف انشغل النقد البنىوى بالدراسة اللغوية للأدب ليقوم من خلالها علما عاما للأدب، غير أن البنىويين أنفسهم بدأوا فى التراجع عن زعمهم هذا، وقد تخلى «رولان بارت» فيما بعد عن المطامح العلمية التى كان يعلنها فى مرحلته البنىوية، فقد أدرك «بارت» أن أى لغة شارحة يمكن أن توضع موضع لغة سابقة، كما يمكن أن تخضع لمساءلة لغة شارحة أخرى، ومن ثم، فطن إلى وجود دور لا نهاية له «أى أشكال منطقى لا

يحل» يقضى على سلطة جميع اللغات الشارحة، ومعنى ذلك أننا عندما نقرأ بوصفنا نقادا لا نستطيع أبدا أن نتجاوز نطاق الخطاب، أو أن نتخذ موقفا يتأبى على أية قراءة مسألة لاحقة مما يعنى أن كل ألوان الخطاب النظرى تستوى مع التفسيرات النقدية فى كونها تخيلية وأنه لا يوجد خطاب منها يستأثر بالحقيقة، فما الذى يميز الخطاب النقدى النظرى عن غيره إذن ؟

إن نزعة الشك واللايقينية فى سلطة الخطاب النظرى النقدى التى ظهرت فيما بعد البنيوية بدأت تفت فى عضد النظرية الأدبية، مما جعل الكثير من النقد النسائى يرغب فى الفرار من ثبوتية وقطعية النظرية ويسعى لتطوير خطاب أنثوى لا يمكن تقييده فكريا بنسبة الى تراث نظرى معترف به، فإذا كان من أحد أهداف مراجعتنا لتاريخ النظرية الأدبية هو استشراف مستقبل النظرية، فهل بوسعنا الآن أن نضع علامات استفهام حول هذا المستقبل؟ اذ كيف يمكن قيام نظرية تتخلص تماما من يقينها الموضوعى وسلطانها العلمى، وبأى حق ستكون لها مشروعية وجودها أصلا؟

أما الاشكالية التى واجهتنى شخصا فى اثناء هذا العرض لتاريخ النظرية الأدبية فهى كامنة فى رغبتنا فى شرح وتبسيط النظرية لنضمن وصولها الى القارئ غير المتخصص. بشرط الا يخل هذا التبسيط بالقيمة العلمية للنظرية نفسها.

نعترف بأن الأمر لم يكن مثاليا فى كثير من الأحيان، فنحن أولا نستخدم اللغة نفسها التى نريد تبسيطها للآخرين، أعنى اللغة النقدية، ونحن أيضا نقف عند حدود المقولات المؤسسة دون التعرض للمداخلات المختلفة معها على ما فيها من أهمية، وفى النهاية فنحن نضطر للاصطدام بالمصطلح النقدى، الذى يشكل وحده عائقا كبيرا فى توصيل الخطاب النقدى إلى القارئ.

ومع ذلك نأمل أن نكون فتحنا بابا لدخول الرياح.

## ملاحظات حول الشعر والقصة

(١)

أهم ثورات الشعر في القرن الماضي كانت عند نازك الملائكة والبياتي وعبد الصبور.. الخ، سعت الثورة إلى تحرير الشعر من قفص الشكل العمودي، وأسفرت عن قصيدة التفعيلة، ولقد بدا الخروج عن الإيقاع العمودي خروجاً تاريخياً لا نرى شبيهاً له إلا في الموشحات التي اعتبرت فناً منفصلاً فيما مضت القصيدة حاملة عمودها ومعتزة به.

وفي السبعينيات اكتشف الشعراء أن ثورة التفعيلة لم تكن كاملة، حيث اقتصرَت على الإيقاع فيما ظلت اللغة والصور تنتمي بشكل ما إلى ميراث العمودي، ومن ثم رفعوا شعارهم الشهير (إن شعراء الستينيات هم آخر الشعراء الجاهليين)، وعليه فإن ثورة التصحيح السبعينية سعت إلى تدمير أنماط الأداء اللغوي والصورى للقصيدة بهدف إنتاج مفهوم جديد للشعرية، فاللغة لم تعد مجرد أداة توصيل تحمل المعنى الشعري، ولكنها الشعر ذاته، والصورة ليست مجرد صيغة بلاغية لتأكيد المعنى أو شرحه بقدر ما هي طاقة تخيلية تعمل على توسيع الفضاء الشعري، وهكذا فإن (المعنى) تصبح كلمة سيئة السمعة عند السبعينيين.

وفي التسعينيات، يكتشف الشعراء أن عشرين عاماً من عدم الاهتمام بالمعنى أفقدت الشعر جمهوره، ذلك الذي ضبط آليات التلقى على المعنى عبر تاريخ الشعر كله، إذ لم تنجح القصيدة السبعينية في طرح البديل، أو خلق آلية جديدة لتلقى الشعر لا تقوم على المعنى.

ومع ذلك، لا عودة مطلقاً إلى الوراء، وكأنه قدر محتوم يمضي شعراء التسعينيات في انجاز ما بدأه السابقون، ومع ذلك فإن لهم إضافاتهم التي ترقى إلى مستوى الثورة، هناك رغبة جامحة في الاجهاز على كل



صور الايقاع الصوتى، فالشعرية لا تكمن فى اللغة، إذ ليس ثمة لغة شعرية وأخرى غير شعرية، والصور المجازية لا توسع أى فضاء شعرى بقدر ما هى تقف كحاجز بيننا وبين الشعر، لهذا تصبح اللغة نثرية لتعكس وعيا تفكيكا بالعالم الذى بدا غامضا بما لا يحتاج لمزيد من الغموض المجازى، ويصبح المشهد البصرى بديلا للصورة المجازية، فالمشهد البصرى يحقق فرصة للاستبصار وإدراك الكليات المركبة، ومن ثم فالقصيدة لا تزيد على كونها صيغة الشاعر الخاصة لفهم عالمه، أو لإدراك ما يخصه ويهمه فى العالم، وليس فى ذلك أى ادعاء بأنه يقدم رسالة ما للآخرين، هكذا ينفض الشاعر الجديد يده تماما من قضيتى المعنى والمثلث فى لحظة واحدة.

لكن عدم اعتدادهم بالمعنى لا يعكس أى غموض فى قصيدتهم، بل على العكس تماما، قصيدة النثر بالغت فى الوضوح.. كيف ؟

تغترف قصيدة النثر مفرداتها من الواقع اليومى والمعيشى، وتعكس الممارسات البسيطة والنثرية بل والسطحية التافهة.. لهذا فالشاعر الذى وراء قصيدة النثر هو ذلك الانسان العادى، محدود المعرفة، ليس بأى حال ذلك الشاعر النبى، ضمير أمتة، قوى البصيرة.

وحده معرفة الشاعر النثرى لا تتجاوز ذاته إلى الآخرين، أى أنها تقف عند حدود ما يخصه وإحساسه بالأشياء لا يتجاوز حدود جسده، فهو ليس ذلك الإحساس الذى يعنى التنبؤ والتكهن والاستبصار، والجسد مكانة هامة فى قصيدة النثر، فله تجليات فى اللغة والصورة، فالجسد لغة بديلة لاختبار العالم بغية الاقتراب منه وفهمه، ويتم اختبار العالم عبر الحواس، لهذا تزخر قصيدة النثر بالصور الحسية، فالحواس هنا تعمل كبديل عن العقل المحسن الذى فشل فى إقامة مشروع حضارى يتسم بالإنسانية.

هكذا لم يعد للمعنى أهمية عند شعراء النثر رغم سعيهم إلى تفكيك

التكتلات المجازية وإزالة الغموض الذى أنجزته قصيدة السبعينيات ، لكن أهم ما أنجزته قصيدة النثر هو اندفاعها الجامح نحو السرد ليصبح هو آلية البناء الشعرى التى تعتمد عليها قصيدتهم، ومن ثم تظهر ملامح سردية نعرفها فى القصة، كالحوار والمفارقة، كما تظهر خبرة الشاعر الحياتية ، تماما كما تظهر فى السيرة الذاتية.. فما تفسير ذلك ؟

## (٢)

.. تأملنا للمشهد الأدبى قد ينتهى بنا إلى تصور أن حركة الشعر وتطوره فى القرن العشرين أكثر وضوحا وفاعلية من حركة القص الذى يبدو أنه مستقر ومطمئن لما أنجزه السابقون.

ومع ذلك فتأملنا لمظاهر هذا التطور للشعر ومنجزاته ينتهى بنا إلى بعض الملاحظات أهمها..

إن الثورات الشعرية لم تظهر كحالات فردية (بعد الخمسينيات) وإنما كظواهر جماعية تجتاح فترة تاريخية محددة وأن كانت قصيرة نسبيا، وتجرف فى طريقها أغلب شعراء هذه الفترة حتى يمكن أقرانها بالأجيال التى تقسم وتحدد لعقد من الزمان فنقول (جيل السبعينيات.. جيل التسعينيات)، وهذا التقسيم الضيق يحتاج إلى مراجعة، ولكن ما يهمنا الآن هو أسباب ونتائج هذا الظهور الجماعى.

يمكننا أن نؤرخ لظهور قصيدة التفعيلة العربية بشاعر محدد هو «نازك الملائكة» عندما قدمت قصيدة (الكوليرا) سنة ١٩٤٧، وكذلك يمكننا أن نؤرخ لدخول هذه القصيدة فى كل قطر عربى على حدة، فنقول (صلاح عبد الصبور فى مصر، ومحمد الفيتورى فى السودان.... الخ).

لكننا لا نستطيع أن نفعل نفس الشيء مع قصيدة السبعينيات ، لقد أنهت قصيدة السبعينيات عصر الريادات الفردية التى تميزت بها الحركات الشعرية السابقة، وكذا المدارس الجمالية المرتبطة بها بدءا من

البارودي وشوقي و.. مطران.. الخ.

فلقد تميز ظهور هذه القصيدة بنشاط جماعي، عبر جماعات أدبية مختلفة ومتفرقة أسهمت جميعا في ارساء تقاليد القصيدة الجديدة بدرجات متقاربة، بحيث لا يمكنك أن تميز جماعة عن أخرى أو فردا على آخر تميزا واضحا برغم الحضور الخاص لجماعة (إضاءة).

إن هذه السمة جعلت القصيدة السبعينية تظهر في كل أرجاء الوطن العربي في وقت واحد تقريبا بلا تجاوزات واضحة لبلد على آخر وقد ساعد على ذلك عوامل كثيرة، منها - مثلا - أن طفرات التحديث التي وقعت في الخليج كانت قد بدأت تؤتي ثمارها في هذه الفترة بقوة، وقد شارك شعراء هذه البلدان في تشكيل الوعي العربي العام الذي ميز هذه المرحلة حيث كان الصراع العربي الإسرائيلي في ذروته، ومن ثم كانت اسهامات شعراء الخليج في انتاج القصيدة الجديدة موازية ومعاضدة لزملائهم في مصر وسوريا ولبنان وفلسطين، وهكذا يمكن القول إن قصيدة السبعينيات منتج لوعي قومي جماعي وبشكل حقيقي لأول مرة. ومن الملاحظات الغريبة، أن قصيدة السبعينيات تنسب نفسها إلى فترة تاريخية لا إلى انجاز فني كما تقول (قصيدة التفعيلة.. أو قصيدة النثر) فهل يعني هذا أن قصيدة السبعينيات، قامت كاستجابة لمتغير تاريخي أكثر منها نزوعا لتطور جمالي وفني؟

وإذا كانت قصيدة السبعينيات قد ضمنت لنفسها هذا الانتشار السريع في كل أرجاء الوطن، وفي وقت قصير جدا، فإن هذا لم يكن في صالحها تماما، إذ يمكننا ملاحظة التشابه الكبير في المعجم الشعري بين كل شعراء هذه القصيدة سواء كان ذلك في المعجم اللغوي، أو المعجم الصوري، مما أفقد كثيرا من هذه التجارب خصوصيتها أو تميزها، ليس فقط بين الشاعر والآخر، بل وبين شعراء البلد والبلد الآخر أيضا.

لقد عبر أحدهم عن ضيقة بهذا المعجز فقال (متى تنتهي من شعر



المدى والوردة)، وهو يقصد أن مفردتى (المدى - الوردة) من أكثر المفردات شيوعاً في المعجم السبعيني، ولهذا فإن أهم ما سعى إلى تحقيقه شعراء الموجة التالية هو (الخصوصية الفردية)، وقد واكب هذا نزوع حاد إلى المحلية، وامتزاج بالسيرة الذاتية.

ومن الملاحظات الهامة - أيضاً - إن الشكل في القصيدة العربية يتجه بإصرار - ومنذ العصر الحديث إلى تفكيك ركائزه التقليدية والتخلص منها شيئاً فشيئاً في كل موجة تمرد وتجديد، ويعكس هذا وعياً عاماً لدى الشاعر العربي بأن أزمة القصيدة العربية هي أزمة شكل لم يعد قادراً على احتواء المتغيرات التي فرضتها الحداثة.

أما الأزمة الأكثر حدة فهي تقوم في نفس المحافظين الذين يشعرون بأن البساط يسحب من تحت أقدامهم في كل معركة يخسرونها أمام المجددين، ولدى المحافظين من المبررات المنطقية ما يدعواهم للقلق، فقد ارتبط شكل القصيدة العمودية بالتاريخ العربي كله، وعبر هذا الشكل أمكن للشاعر العربي أن يتفاعل ويعبر عن كل مجريات هذا التاريخ الثرى، فما بالنا - الآن - نشك في قدرة هذا الشكل؟

ومن ناحية أخرى، فإن الشكل في أي فن رهين بمعطياته وطاقاته الفنية، والشكل عاكس لثقافة بيئته ووعى منتجه، وبهذا ننظر إلى شكل القصيدة القديم نظرًا لنا إلى التراث العربي تمامًا كنظراتنا إلى اللغة بكل ما تحمله من مقومات تضعها في مكانة مقدسة.

ولدى المجددين وجهة نظرهم، وهي على العموم لا تخلو من قيمة، فالتخلص من قيود الشكل في القصيدة العربية يقرب التجربة إلى جوهر وروح الشعر، ومن ثم تصبح التجربة أكثر مرونة وقدرة للتعبير عن الذات، وأكثر قدرة على المشاركة في صنع اللحظة الحاضرة واستشراف المستقبل، كما شاركت القصيدة القديمة في صنع التاريخ.

الشيء المؤكد بالدليل والتجربة، أن المرونة التي اكتسبتها القصيدة العربية بالتخلص - عبر مراحل تطورها - من القيود الشكلية للصناعة وطموحها الدائم إلى ما هو جوهري وشعري، يجعلها أكثر قدرة على التفاعل والتجاور مع الأشكال الأدبية الحديثة، التي دخلت أدبنا العربي مثل القصة القصيرة والرواية والمسرح، وذابت في النسيج العام مع فن العربية الأول «الشعر» بلا ارتباك، ويعكس هذا - بشكل عام - قدرة الثقافة العربية على التطور والمشاركة في إنتاج الحداثة العالمية.

وقد يعتبر هذا دليلا على أن الفنون الأدبية التي وفدت على الثقافة العربية في العصر الحديث لها جذورها العميقة في الأدب العربي فلم تجد حرجا وهي تستنبت في أرض عربية، فالقصة ليس نزوعا غريبا على الثقافة العربية التي حفظت لكل مثل قصة، وانتجت حتى بن يقظان والمقامات، وهي فنون قصصية لا ريب وأن افتقدت إلى البناء الفني للقصة القصيرة بمفهومها الحديث الذي اعتمده النقد، ولاحظ هذا.. فالنقد هو الذي يعتمد الأبنية وقيم التصنيفات والحدود بين الفنون التي هي في الأصل شيء واحد.

وهكذا: فالقصة القصيرة فن جديد على الأدب العربي بالمعنى النقدي، ومن ثم فهي فن فتى في طور نموه الطبيعي بعكس الشعر المثلث بتاريخه هائل هو تاريخ الثقافة العربية نفسها وأيا كان مجد وانجازات هذه الثقافة فهي في حاجة إلى أن تجدد نفسها، وهذا التاريخ قد يجعل الشعر أكثر حكمة واحاطة بمقومات الشخصية العربية، ومعرفة بنوازعها الداخلية، ومن ثم فإن قولنا الشعر هو ديوان العرب، ليس نوعا من المجانية اللغوية. لكن النقاد المعاصرين يحرصون الآن وفي كل مناسبة على تأكيد أن الرواية باعتبارها أهم فنون القص الحديث، هي ديوان العرب الجديد، والمعنى أن الرواية قد ورثت الشعر وازاحته عن مكانته العظمى في نفس

العربى.. ومن ثم يكثر الجدل حول مقولات من قبيل «عصر الرواية» و«أزمة الشعر» وما شابه ذلك من المقولات التى تطيش بصواب المبدعين. نلاحظ .. أن هذه المقولات يروج لها نقاد الحداثة باعتبارهم أصحاب وحماة التنوير، فمُنحوا أنفسهم حق الوصاية والكلام باسم المثقفين، واسننا ضد التنوير ولكننا ضد التطرف والمغالاة فى أى شىء... حتى المغالاة فى الحداثة، وضد منطق ازاحة الآخر، ولى عنق الحقائق لصالح مشروع ما. والربط بين انتصار الرواية كفن حديث وافد، وانكسار الشعر كفن عربى أصيل، يوحى بانتصار مشروع الحداثة التنويرى فى مواجهة المشروع الأصولى.. وهذه مجرد ملاحظة ولا تعليق.

نلاحظ - أيضا - أن بعضنا يخلط بين مصطلحى القصيدة والشعر.. فالقصيدة ليست سوى نظام أو بناء مهياً لاستقبال الشعور أو المعنى، لذلك فنحن لا نعتبر ألفية بن مالك شعرا مع وجود النظم فيها فيما ظن بعض العرب القرآن الكريم شعرا «فى صدر الإسلام» لما وجدوا فيه من عذوبة ورهافة تمس القلوب، وهو موقف يعبر عن دقة الاحساس بما هو شعر، ومن ثم، فالفصل بين القصيدة كبناء، والشعر كمحتوى هو أمر ضرورى لإدراك ماهية الشعر، وكأن الشعر روح والقصيدة نظم وتجسيد له، وهو تصور يعطى للشعر حق التجلى فى أنظمة وأجساد أخرى، فيجد العرب فى الرجز، والموشحة والموايا شعرا كما يجدونه فى الموسيقى والغناء والخط العربى والعمارة.. الخ، فالشعر يتجلى فى كل معطيات الجمال الفنى التى تدركها حواسنا فتؤثر فينا.

لكن العرب - أيضا - لم يستخدموا مفردة «الشعر» إلا مرتبطا بالقصيدة؟ هذا صحيح.. وهذا أيضا يفسر كيف ظلت القصيدة العربية على نظمها التقليدى قرونا عديدة، حتى.. وبعد أن قدم المحدثون صورا أخرى للقصيدة.. ظلت القصيدة العمودية وحتى الآن تقدم التصور الأقرب لعامة الناس بما هو شعري، إذ يظل الشعر عندهم مرتبطا بالايقاع



الصوتى الذى تحققه اللغة عبر النظم العمودى الخليلى.. لقد بدأ الأمر فى مع القصيدة هكذا.. متسقا مع الثقافة الشفاهية بكل معطياتها وسماتها، ثقافة الصوت والأذن، لكن مع انتشار التدوين بدأت القصيدة تتلمل على تقاليد الصوتية، وليس مصادفة أن ثورة الشعراء على النظم الخليلى جاء مقترنا بثورة الطباعة وانتشارها فى العصر الحديث، لكن قصيدة التفعيلة لم تكن سوى المقدمة الأولى لثورة الشعر على التقاليد الصوتية، إذ ليس مصادفة - أيضا - أن يتكلم شعراء النثر الآن عن المشهد البصرى بديلا عن الصورة البلاغية بمفهومها الإيقاعى القديم، حيث ارتبط وعيهم البلاغى للغة بثقافة الصورة التى تميز الطابع العالمى للثقافة الآن.

غير أن تفك النظام فى القصيدة وانحياز الأداء الصوتى فيها لا يعنى ضياع الشعر، لأن الشعر هو الطاقة الروحية الإنسانية التى تتجلى فى كل مظاهر الجمال فى الوجود، لهذا فإن الشعر الذى تجلى إيقاعيا وصوتيا يمكنه الآن أن يتجلى نثرا ومشهديا، ومن ثم يتجلى قصا «سردا وحوارا» فنكتشف معه معنى جديدا للإيقاع لا يقوم على الصوت وحده.

#### (٤)

يميل أكثر النقاد إلى تحديد نشأة القصة القصيرة فى أدبنا العربى عند محمد تيمور الذى قدم قصته «القطار» فى ١٩١٧، لكن هناك من يذهب لأبعد من ذلك، حيث نشر أحمد فارس الشدياق «الساق على الساق» فى باريس ١٨٥٥.

وعموما يمكن القول إن القصة القصيرة حتى ١٩١٩ لم تكن قد خلصت تماما من الموروثات الفنية للنثر العربى القديم، الذى وصل أوج شكلانيته وتصنعه مع فن المقامات، وربما لهذا السبب لا يعتقد النقاد بأن فن المقامات كان يمكنه أن يقدم البديل العربى للقصة القصيرة حيث وضح أن المقامات كانت تتحرك إلى طريق مسدود، رغم محاولات محمد

المويلحي، ومعنى ذلك أن القصة القصيرة بمعناها الآن - الذى نعرفه - ليست امتدادا طبيعيا للمقامات، وإنما أحدثت قطيعة مع فنون النثر السردى القديم الذى أثقلته الزخرفة البلاغية، ورغم ذلك فإن اللغة قد حملت آثارا من هذه الزخرفة إلى القصص الأولى.

لقد استغرق الأمر وقتا حتى تمكن محمد تيمور من استيعاب شكل القصة الأوروبية، واستيعاب آليات الحساسية الأدبية المرتبطة بها. لكن الملاحظ.. أن ملامح هذا الشكل الفنى لم تتأكد بشكل مستقل عن التقليد الأوروبى ولا مع كتاب «مدرسة الفن الحديث» التى أعلنت عن نفسها فى ١٩٢٥ على يد كل من «يحيى حقى - محمود طاهر لاشين - أحمد خيرى سعيد».

وقد ارتبط استقلال القصة عن المحاكاة للنمط الأوروبى بأمرين : الأول: هو انتصار الطبقة المتوسطة من المتعلمين الذين درسوا فى أوروبا وتربوا فى المدارس الحديثة التى أسسها الخديو اسماعيل وتجلّى هذا الانتصار فى الدور السياسى والاجتماعى الذى لعبته هذه الطبقة. الثانى: ظهور عدد من القضايا الكبرى التى فرضتها عمليات التحول من المجتمعات الرعوية إلى المجتمعات المدنية الحديثة مثل «قضايا التحرر من الهيمنة الاستعمارية - القومية العربية - تحرير المرأة بالإضافة إلى بحث جاد لتحديد هوية عربية تربط بين الأصالة والمعاصرة».

ونتيجة للأمر الأول فإن القصة القصيرة التى نشأت بين أحضان هذه الطبقة الصاعدة ، تربت بعيدا عن التقاليد الأدبية المثقلة بالبلاغة القديمة، التى ظلت مرعية فى الشعر حتى هذا الوقت، وقفا على الباشوات والأعيان وأرباب القصور والصالونات الراقية لتعير عن الأدب الرسمى الممثل للسلطة الحاكمة والمتمثل فى أحمد شوقي الذى بويع على إمارة الشعر العربى فى ١٩٢٥.

ونتيجة للأمر الثانى فإن هذه القضايا الجديدة أمدت القصة

بموضوعات كانت جديدة على الأدب العربى، وملحة فى الوقت نفسه بحيث تعتبر قضايا شعبية.

ومعنى ذلك أن ظهور القصة لم يكن مجرد ثورة داخل النوع الأدبى وإنما هو ثورة على منظومة الوعى العربى بما هو أدب.

وكان من الممكن لهذه الروح المغامرة، وهذا الوعى المنفتح الذى تميزت به جماعة الفن الحديث أن يمد القصة بتيار قصصى يشبه نهرا متعدد الروافد، لولا الحضور السياسى لثورة يوليو التى نظرت إلى كل التيارات الثقافية التى ظهرت قبلها نظرة عدا.. وكان عليها أن تبحث عن يمثلها بين الأصوات الأدبية الشابة، وكان يوسف ادريس أكثر هذه الأصوات حضوراً بل يمكن القول إنه كان الصوت الوحيد، ومن ثم فإن النهر متعدد الروافد بدأ ينتظم وتوحد فى مسار احادى، ومن ثم نجحت الثورة فى القضاء على مظاهر التعددية ليس فى الحياة السياسية فقط بل وفى كل المجالات وعلى رأسها الثقافية.. وشيئا فشيئا تقدم قصة «نظرة» ليوسف ادريس باعتبارها النموذج الذى ينبغى أن يحتذى به عند كتابة قصة قصيرة وتنعكس هذه الاحادية على البناء الفنى للقصة بشكل واضح، فيجتهد المنظرون فى تحديد مفهوم القصة القصيرة كما لو كانت كائنا وحيد الخلية فهى (لقطة - حدث - فكرة - ومضة) إلى آخر هذه التعريفات التى تنتمى إلى «اسم المرة» التى تبالغ فى التصغير، وهكذا.. فان التعدد والاشتباك والتداخل تظل خارج هذه التعريفات، ومن ثم تبدأ القصة فى قوله نفسها فى وقت بدأت فيه قصيدة التفعيلة تظهر كثورة موازية.. لكنها ثورة داخل النوع الواحد.. وإن تحركت فى اتجاه الآخر بضع خطوات.

وهكذا.. تقوم القصة بهز الوعى.. فيستفيد الشعر فائدة عظيمة.



## (٥)

فى القصة القصيرة.. صحيح أن يوسف ادريس كان - فى الخمسينيات - الصوت الوحيد تقريبا، وربما لمعظم الستينيات، وصحيح أن هذا الانفراد نماذج القصة فى إحدى مراحل تطورها، لكن أحدا لا يستطيع أن ينكر أنه قدم نقلة هامة فى لغة القص، وأنه وضع القصة العربية على خريطة الأدب العالمى، والأهم من ذلك أنه جعل من القصة فنا مترفعا على الامتاع والتسلية، فالقصة رسالة تحمل مضمونا اجتماعيا أو سياسيا.. وهو بذلك يؤكد على الدور الايجابى والتنموى للقص، لكن هذا الزج بالإبداع فى خضم الاصطخاب السياسى انتهى بيوسف ادريس الى كاتب سياسى، ولا ينسحب هذا على المرحلة الأخيرة التى توقف فيها عن الإبداع القصصى، ولكن حتى فى تلك التجارب التى ظهرت فى ذروة مجده، فلننظر - مثلا - إلى قصة (معاهدة سيناء) لنراها مجرد أمثلة مباشرة يعبر بها عن موقف النظام السياسى فى مصر وقتها بإزاء الصراع الايديولوجى بين أمريكا والاتحاد السوفىيتى، وهو ما عرف بسياسة (الحياد الايجابى)، إن قصة كهذه أهدرت السياق الجمالى من أجل الرسالة، والآن لم تعد للرسالة - أيضا - أى قيمة.

وكان الجيل الجديد الذى ظهر فى الستينيات يعانى سطوة الصوت الاحادى، وكانت هزيمة ٦٧، بمثابة هزيمة لكل الأنظمة الفردية والشمولية ليس فى السياسة فقط، بل فى الثقافة أيضا.

ففى هذه الفترة.. انفجرت تيارات القص وتعددت مساراته بصورة مذهشة وانفتحت على الاتجاهات والفلسفات المعاصرة فى الخارج، وبشكل متزامن مع حركة ترجمة نشطة، أما أهم ما تميزت به هذه المرحلة فهو سقوط فكرة المركزية الثقافية بكل ترادفاتها، إذ لم تعد مصر وحدها المتحدثة الرسمية باسم الثقافة العربية، حيث تفتحت أزهار وبراعم فى كل أركان الوطن من المحيط إلى الخليج، وكانت هذه البلدان قد قطعت

أشواطاً مناسبة فى عمليات التحديث والتحرر أهلتها للتحرك بثقة نحو انتاج مشروعاتها ومن ثم الإسهام فى المشروع الثقافى العربى، لكن الملاحظ أن هذا النمو الكمى واكبه نمو كفى أيضاً، نتيجة لتعدد الأصوات وتعدد الخصوصيات والاهتمام بالقيم الجمالية والشكلية فى بناء المشروع القصصى، غير أن القصة لم تتخل عن مفهوم الرسالة، ولم تنزع نفسها من الصخب السياسى، بل يمكن أن نقول إن القصة أصبحت أكثر انغماساً واحتفاءً بالتعبير عن الهم الذى أصبح قومياً (بحق) بعد هزيمة ٦٧، وفشل العبور فى أن يحقق عبوراً نفسياً موازياً للمثقف العربى الذى أصبحت أوجاعه واحدة فى كل مكان، ومن ثم تشابهت المنطلقات والتوجهات والقضايا التى تطرحها قصصهم، وغلب عليها الطابع الغنائى البكائى الذى تجسد عادة فى جدلية العلاقة بين الأنا والآخر على نحو ما رصدها مراد مبروك وحسن رشيد، بما فى ذلك سيطرة الروح السلبية المنكسرة.

ولقد تزامن ذلك النزوع الغنائى فى القصة مع نزوع مواز لقصيدة السبعينيات الى اجترار الذات وسيادة الشعور بالاعتراب مما انعكس فنياً وجمالياً على القصيدة فمالت إلى التغريب اللغوى والتقنى على نحو ما سبق الإشارة إليه.

وهكذا لم تعد الحدود بين ما هو قص وما هو شعر واضحة وبيئة على نحو ما كانت عليه من قبل ولقد أغرى هذا التواشج كتاب القصة بنزوع الى التماهى مع لغة الشعر أو الاستعارة منها، وهكذا مع بداية الثمانينيات ظهرت أولى محاولات التطبيق العملى للتراسل بين الأنواع.

ولقد نجح ادوارد الخراط فى احاطة مشروع (القصة القصيدة) بمتابعة نقدية جيدة وافقت مشروعه الشكلانى الذى لم يجد متنفساً له فى ظل الحضور الفردى ليوسف ادريس، لكن المشروع لم يكن مدعماً بصورة كافية من حيث النظرية، التى قامت على فرضية بسيطة ووحيدة، وهى

استعارة تقنيات ولغة الشعر للقصة، وبغض النظر عن نجاح المشروع من عدمه.

إلا أنه لفت الانتباه إلى وهن الاسيجة النظرية إلى أقامها النقاد لتكون فواصل قاطعة بين الأنواع ومن ثم بات من الممكن استضافة السرد للغناء وحلول الغناء في السرد، فلم يعد البناء الشكلي ولا عادات اللغة، دالة على التمايز بين ما هو شعر وما هو نثر.

وهكذا يتكشف الغطاء التفعيلي للقصيدة أمام الشعراء وكانت ثمة محاولات فردية وباكرة نرصدها عند شعراء المهجر، غير أن أحدا لم يمتلك تأسيس مقومات فنية وجمالية لقصيدة النثر إلا في الثمانينيات، وقد أعطت النماذج الراقية التي قدمها شعراء كبار من مثل وديع سعادة، عباس بيضون، أمجد ناصر دفعة هائلة لقصيدة النثر واستكملت المسيرة التي بدأها محمد الماغوط بوعي مسبق، ولم نكد نصل إلى التسعينيات حتى باتت قصيدة النثر أمراً واقعاً، وانتاجاً له حضوره الكبير في كل بلدان الوطن العربي ومن ثم بدأ النقد في طرح مبررات وجودها.



## مفارقة السياق

### ١ - جيل يسخر ويتمرد

فى منتصف التسعينيات تقريبا، بدأ جيل جديد من كتاب القصة والرواية يعلن عن وجوده، ويشكل مواز لظهور كتاب قصيدة النثر، الذين كان عليهم أن يخوضوا معركة شرسة لإثبات وجودهم، وترسيخ جماليات قصيدتهم الجديدة التى مازالت محل انتقاض وهجوم، فيما كان كتاب القصة والرواية أوفر حظا، إذ لم يعترض سبيلهم أحد على نحو واضح، على الرغم من أن القيم الجمالية التى تطرحها قصصهم تكاد تتفق إلى حد كبير مع قصيدة النثر، باعتبار أنهم جيل واحد يعيش لحظة تاريخية واحدة تكمن وراءها مبررات اجتماعية واقتصادية وثقافية واحدة، فتسهم بشكل مباشر فى تحديد مفاهيمهم وتوجهاتهم.

بداية.. علينا ألا نستهن بالظرف التاريخى الذى نشأ وتربى فيه هذا الجيل، والذى اتسم بتغيرات واسعة ربما أكبر من استيعابهم لها، هذه المتغيرات أساسها انفتاح الحياة العربية على العالم الخارجى فيما يشبه الطفرات الاجتماعية والثقافية، وساعد على ذلك التطور التكنولوجى الهائل الذى جعل من العالم قرية صغيرة حتى أنه لم تعد هناك مسافات فاصلة - من أى نوع - بين أبناء هذا الجيل من الشباب العربى وأقرانهم فى أى مكان فى العالم، أما المسافة الحقيقية فهى بين هذا الجيل والجيل الذى قبله، وهى مسافة واسعة جداً لأنها لا تقاس زمنياً، بقدر ما تقاس حضارياً، حتى أنه يمكن أن يقال إن درجة إحساس الجيل الجديد بالاغتراب والعزلة أكثر حدة مما عاناه جيل آخر من قبل.

وفى غمار الكوكبية يشعر الإنسان بالتصاغر وانعدام القيمة، ولا جدوى التماسك أمام تيارات عارمة من كل حذب وصوب، والشك فى كثير

من الثوابت التي كانت قائمة، حيث واكب هذا - سواء مصادفة أو عن عمد - تغير أو سقوط كثير من المفاهيم التي كانت تحكم وعينا، من ذلك مثلا، سقوط الايديولوجيات الكبرى التي كانت تحكم الحياة الثقافية في وجود النموذج السوفييتي القديم، وعلى المستوى القومي. فقد اتضح لشباب هذا الجيل، أن الأفكار التي تأسست على المشروع القومي، التي راهن عليها جيل الآباء، وقامت حولها الكثير من الأدبيات لم تعد صالحة للتداول الآن.

ويظهر مصطلحات جديدة مثل التعددية والتجاوز والآخرية ظهرت مغريات التفكك والذوبان وانعدام اليقين، وسيطر إحساس باليأس، ومن ثم تفشت الروح الفردية، وتجرد مفهوم الحرية لديهم من معنى المسؤولية الجماعية، فلم يعد الكاتب معنيا بقضايا مجتمعه، ولم يعد العمل الأدبي تعبيرا عن رسالة مضمرة يعنى الكاتب بتوصيلها إلى القارئ، إذ تطرق الشك إلى وجود القارئ العام، لأن الكتابة نشاط فردي لا يعنى بشيء خارجه وفي أحسن الأحوال فإن القارئ - أيضا - سيكون فرديا ومتعدد الثقافة ومن ثم ، لا مبرر لكتابة ذات توجه عام، ولا ضرورة لخلق قيم تسعى لأن تكون بديلة لفكرة الرسالة أو المعنى. هكذا يسعى الكاتب الجديد إلى التقاط ما يخصه من مفردات الحياة اليومية التي يعيشها ويمارسها في مواقعها المألوفة، في الشوارع والباصات ومدرجات الجامعة وعلى مقاعد المقاهي، أو في الغرف الضيقة المزدحمة بالكتب المهملة والملابس الكاجوال وأعقاب السجائر، وأشرطة الكاسيت وملصقات نجوم ونجمات السينما الأمريكية، وتصبح بعض الممارسات العادية واليومية موضوعا لقصصهم، فترقى إلى مستوى الطقوس مثل الاستحمام أو مشاهدة التلفاز، أو أعمال المطبخ.. الخ، هذه الممارسات التي تبدو تافهة ولم تكن تغري الكاتب من قبل.

أنهم لا يعطون للجدل العقلي دوراً كبيراً في أعمالهم ولا يبالون بظهور

المؤثرات الثقافية فيها، فالعالم عندهم هو الأقرب والأكثر التصاقا من أجسادهم والحواس هي مناط الوعي، ومن ثم تقوم الذاكرة مقام الفكر وتقوم الحواس مقام العقل، ويصبح الجسد محور الأداة الإنسانية لديهم بل وموضوعهم المفضل.

وينتهى رفضهم للجدل العقلي والتهوين من قيمة الثقافات المتخصصة الى اسقاط شرط العمق في كتاباتهم والوقوف عند مستوى التسجيل المباشر ومن ثم نبذ الاستعارة واهدار القيم البلاغية للغة الأدبية، وهم بذلك يقفون باللغة عند مستواها السطحي، فلغتهم لا تخبىء معان أخرى وراء المعنى المباشر ولا تحتفى بالرمز، لهذا فهي لا تقبل التأويل ولا تراهن على المعادل الموضوعي، ويدل هذا على موقفهم الضدى من اللغة الأدبية التي أسس عليها النقاد مقولاتهم النظرية ويستبدلون بها لغة الحواس، بكل ما تحمله من حركات وإيماءات أو صمت، ومن ثم يزيد حجم المسكوت عنه، غير أن تخلصهم من النشاط الذهني اللغوى يجعل لغتهم أكثر شفافية وأكثر إصابة للحواس ومن هنا يجيء اصطلاحهم على اللغة «التداولية».

واللغة التداولية لا تختبىء فى كثافة الرمز المحمل دائما بالموروث الثقافى لأهل اللغة، ولا تستتر فى ميكانيكية الأداة البلاغى الذى لا يفهمه إلا المتمكنون منه، وانما هى لغة متاحة للجميع تقترب الى حد كبير من لغة الصورة السينمائية التى تترك مساحات كبيرة من الصمت لتمنع الأداء مساحة أوسع. إن ما تقدم ليس محاولة لتقييم الأداء الإبداعى لهذا الجيل بقدر ما هو محاولة للتوصيف، تسعى لأن تكون موضوعية، وتهدف للاقترب من المفاهيم والتوجهات والمبررات التاريخية التى ينطلق منها وعيهم بما هو إبداع، فهم فى حاجة إلى من يفهمهم أكثر ويقترب منهم أكثر وأكثر.. ومازلنا فى حاجة لأن نستكمل الحديث حولهم.



## هنا .. والآن

لكل جيل مقولته الذهبية، التى تسرى بينهم كالنار تمس قلوبهم بشيء من السحر وشيئاً فشيئاً تتحول المقولة إلى (ايدولوجية) وقانون للعمل، وفلسفة للحياة. ولكي نفهم كتابة جيل ما، علينا أن نتفهم دوافعه، واللحظة التاريخية التى يعيشها، وكذلك الفلسفة التى ينطلق منها، ولكننا مع الجيل الجديد من كتاب التسعينيات، لا نستطيع أن نميز له فلسفة واضحة ومن أى نوع، وليس معنى ذلك، أنهم أقل وعياً واستبصاراً بالحياة، ولكن هناك عدة أسباب تؤدي إلى ذلك من أهمها : أنهم يعيشون الحياة وينغمسون فيها بما لا يدع لهم فرصة تأملها، وبذلك فهم ينتجون الحياة ويسهمون فى خلق الواقع حولهم، وأسلوبهم فى إنتاج الحياة يعتمد على الغزارة والتغير السريع والجزئية، أنه أسلوب مماثل لعلاقات الإنتاج الاقتصاى الذى يحكم العالم حولهم، ويشطره الى نصفين، منتج ومستهلك، فالعلاقة أو اللغة المشتركة بينهما ما هى إلا مجرد سلعة، ومن خصائص السلعة أنها استهلاكية، فكل شيء حولهم هو مجرد سلعة، قابلة للاستهلاك والتداول ومن ثم لا يمكنه أن يصل الى مستوى الفلسفة. وفى الوقت الذى يتحدث فيه العالم عن موت الفلسفة فان (رولان بارت) يستخدم مصطلح (الأساطير) ليكون أكثر دقة فى التعبير عن القوة وسرعة الانتشار والمرونة التى تميز المقولات التى تحكم هذا العصر دون أن يكون لها هذا الرصيد الفكرى العميق. وقد اعتبر (رولان بارت) الاعلان السلعى عن المنظفات الصناعية أحد أهم أساطير هذا العصر، باعتباره نموذجاً دالاً على التعددية والجزئية والتداول كخصائص مميزة لطبيعة الاستهلاك. هكذا ترتبط فلسفة بارت بالواقع اليومى والاستهلاكى، فلا عجب أن ترتبط مقولات وكتابات هذا الجيل بنفس الواقع. ومقولة (هنا والآن) قد تبدو للوهلة الأولى عدمية. لكن فلسفة العدم أبعد ما تكون عنها وعن أصحابها،

فهم على نحو ما أشرنا أكثر انغماساً في الحياة، واحتفاء بها في كتاباتهم، وهذا ما يسفر عن سعيهم الدؤوب وراء الواقع المعيشي لا المتخيل، ومن ثم تبرز الحياة في أعمالهم، عبر الممارسات اليومية والبسيطة. والحياة لا ترى من خلال منظومة متماسكة أو محكمة تجسد وعيهم بحركة التاريخ التي تمتد بين الماضي والمستقبل، ولكنها ترى عبر واقعها اللحظي، ومن ثم فهي تبدو نثرية ومفككة. ولا يعنى هذا رفضهم لكل ما هو ماضوي، ولكنهم فقط يرفضون الماضي الذي ينعزل عن اللحظة الراهنة ويغيب في الذاكرة التاريخية، فالماضي لا يستمد قيمته من كونه حدث بالفعل، بقدر ما يستمد قيمته من كونه يحدث الآن، أي من قدرته على الامتداد إلى الحاضر والتأثير فيه، وبذلك لا ينعزل الماضي عن الآن بل ويصبح جزءاً منه. وما يقال بشأن الزمان يقال عن المكان، فالهناك لا وجود له، والعبرة بما هو «هنا» ومن ثم تصبح قيم الوفاء الرومانسية مثارا للسخرية في كتاباتهم ويفسر هذا موقفهم الجسداني، فالجسد لا يكون إلا هنا. وذاكرة الجسد الحي فقط هي القادرة على احتواء «الهنا.. والآن» فهي الشريط الوراثي للخبرات والمعارف الشخصية المؤثرة بشكل مباشر في السلوك الإنساني ومن ثم.. في الإبداع. ويفسر هذا موقفهم اللامبالي بأزاء الثقافة التراثية، بل وكل ثقافة أو معرفة لا تنتمي إلى الواقع المعيشي، وبيعض التطرف، فإن معارف الآخرين تنتمي هي أيضاً إلى «الهناك» فالجسد المتعين، هي المحك الرئيسي لثقافة «الهنا» ومن ثم، فالمساحة الممنوحة للتخيل في كتاباتهم تكاد تكون محدودة ولا مجال للتأليف في أعمالهم الإبداعية فالمؤلف قد مات. والمقصود بالتأليف هو تركيب الأحداث وتشبيكها ثم إخضاعها لحبكة ما، أو اتساق ذهني خاضع لنموذج مسبق يقوم على تصعيد الأحداث ووضع الشخصيات في أزمات يعينها المؤلف بناء لتكون مقنعة. إن مفهومهم للزمن الجزئي والآني ينعكس على بنية العمل الأدبي، فإذا كانت فكرة البناء تفترض وجود مركز أو

محور تنطلق منه الأحداث وتدور في فلكه وتخضع لجاذبيته، فإن الحال في الكتابات الجديدة يعمد إلى العكس تماما، فليس هناك محور ولا حدث كبير تدور حوله الأحداث، فكل الأحداث صغيرة وجزئية وهي قليلة الشأن كما لو كانت شيئا مستهلكا، وصحيح أن الحدث الصغير لا يستطيع أن ينهض بالعمل الأدبي إلا بالتجاور مع الأحداث الأخرى، بهدف إقامة شبكة العلاقات السردية، لكن من الخطأ تصور أن مجموع هذه الأجزاء يساوي الكل، فالواحد أكبر من مجموع أجزائه. ومن طبيعة هذه الوحدات الصغيرة أنها ليست مقدمات لشيء آخر كما أنها ليست نتائج لمقدمات من نوع ما، ومعنى ذلك أن العلاقات بينها افتراضية دائما، وليست حتمية أو يقينية، فهي لا ترتبط بما قبلها أو ما بعدها ربطا قسريا أو منطقيا، فقط ثمة وشائج صغيرة أو ظلال رهيقة تقوم بين هذه الوحدات، وهذا ما يجعلها جزئية واستهلاكية وقابلة للتداول. وهكذا يتفق مفهومهم عن بنية النص مع مفهومهم عن الزمن، وعن الواقع المعيشي، وعن طبيعة الثقافة المعاصرة التي تتسم بالجزئية والتعدد والتداخل، فتبدو النصوص مفككة وسطحية وتبدو المقولات والأحداث صغيرة بل تافهة، ويصدم هذا الناقد والقارئ بلا شك لكن علاقة جيل المبدعين الجدد مع القارئ والناقد لها شأن آخر.



## مبدعون ونقاد

الصدام مع النقاد من الظواهر الطبيعية التي تصاحب كل جيل جديد يسعى لأن يقدم نفسه بقوة واندفاع، وربما بشيء من التسرع وعدم الخبرة، وفيما تحدوهم رغبة في استعجال النتائج يقف كثير من النقاد موقف المتشكك أو المتردد قبل أن يشرع في متابعة الأسماء الجديدة باهتمام يليق بطموحهم والحقيقة أن هذا التردد قد يطول، فيضطر المبدع الشاب إلى خوض معركة قاسية للفت الانتباه وإثبات الوجود، وقد يصاحب ذلك بعض المبالغة أو التطرف، فتزيد حدة صدامهم مع النقاد، لكن الصدام يكون أكثر حدة مع الأجيال التي تضطلع بدور ثوري في مسيرة الواقع الأدبي، فالكتابات التي يقدمونها والمقولات التي يرددونها تكون صادمة بطبيعتها، ومن ثم، فإن الموقف مع النقاد يكون أكثر صعوبة، فلا يتوقف عند مجرد التردد أو عدم الاهتمام بقدر ما هو فقد القدرة على الفهم أو الاستيعاب للانقلاب المفاجئ الذي يحدثه المبدعون ويجعل من أدوات النقاد واجراءاتهم وقوائيمهم النظرية، شيئاً بالياً، وعاجزاً عن التواصل مع هذا الوعي الجديد، وفي المقابل فليس لدى النقاد رغبة في التنازل عن الوسائل التقليدية التي أصبحت بمثابة الأساس المأمون لرؤاهم النقدية والناقد الدكتور عبد القادر القط، وهو ناقد كبير وشاعر مهم من جيل الرومانسيين العظماء، يعترف بأنه لم يستطع أن يفهم قصيدة النثر ولا أن يتذوق الشعر بعيداً عن التفعيلة، لكن صدامه مع كتاب قصيدة النثر ليس رفضاً لهم بقدر ما هو محاولة للاقتراب والتفهم. وموقف «القط» أكثر شرفاً وموضوعية من موقف نقاد آخرين وجدوا في الرفض ونفى الآخر حلاً مريحاً لهم، فمحاولة فهم الجديد يتطلب منهم مجهوداً إضافياً، ويتطلب منهم مراجعة كل ما تربوا عليه، وتأسست عليه ذائقته وانضبط عليه وجدانهم، وحتماً سوف يجدون من المقولات والأحكام ما يدافعون به

عن موقفهم ، فليس أسهل من اتهام المجددين بإفساد الذائقة وتدمير اللغة التي هي - وهذا ضروري أن يذكر - لغة القرآن الكريم، وهم بذلك يخلطون الأوراق خلطاً متعمداً، ليس لحماية أى شىء سوى مواقعهم التليدة التي تحصنوا بها. يجسد هذا حرارة الصدام بين النقاد والمبدعين الشباب الذين اندفعوا لقلب كل المواثيق على كل الرؤوس، بشىء من اليأس، محاولين إحداث قطيعة تامة مع كل ما هو راسخ ومستقر فقد أصبح المرسوخ والاستقرار فى حد ذاته موضع اتهام بالتقليدية والتخلف، وهذا بالتأكيد موقف انفعالي ومتطرف، لكن المسئول عنه هم النقاد أولاً، الذين صموا أذانهم عن الأصوات الشابة، ولم يتفهموا حدود مسئوليتهم التاريخية والأدبية تجاه الأجيال الجديدة والتجارب الجديدة فقابلوهم بالرفض أو التجاهل بدلا من التسامح والتفهم فالاعتراف بأخطاء المسيرة النقدية ضرورة، وخطوة أولى اذا ما أردنا مناخاً إبداعياً محترماً، وأردنا تجنب المزيد من الأزمات التي يتحمل مسئولية وجودها - وبدرجة كبيرة- النقاد قبل المبدعين.

فالنقاد متهمون بأنهم الذين جروا الإبداع إلى منفى «الهناك»، إلى العزلة عن القارئ، فلم يستطيعوا القيام بدور همزة الوصل بين النص والقارئ حتى جعلوا من عمليات التلقى أمراً صعباً لا يناله إلا المتخصصون، فتراهم دائماً يؤولون المعانى والكلمات فيزيدون من صعوبتها حتى ينتهوا إلى نص آخر غير ذلك الذي كتبه المبدع، مما يجعل عمليات التلقى أمراً موقوفاً على المختصين وذوى الطول فى التلاعب بالمقولات والنظريات المتعالية التي تظهرهم بمظهر المثقفين الكبار، وبذلك فإن الناقد لا يضع نفسه فى خدمة النص بقدر ما يخدم النظرية، أو المقولة العامة، التي هي بمثابة حجر الزاوية فى الصرح النقدي الكهنوتي. النتيجة أن الإبداع نفسه يتضاءل لصالح التنظير، والموهبة تتوارى خلف التقنية، والعفوى يختفى وراء التثاقفى ليزداد البناء الكهنوتي شموخاً

ورسوخاً وعزلة، ومن ثم يضطر المبدع الى الخضوع لشروط النقد فهم وحدهم أصحاب النظريات والمقولات التى يمكنها أن تفسر وتفهم أى شىء وكل شىء، لأنها وحدات القياس التى يحددون بها اتجاه المبدع ودرجة موهبته. وإذا كانت النظرية هى الحكم واليقين النظرى، فإن الحدس والحواس تظل مجرد وسائط مشكوك فيها، مجهولة المصادر، غير أن المفارقة الحادة تكمن فى أن هذه الوسائط التى ينظر إليها كما لو كانت شيئاً ميتافيزيقياً وغامضاً هى فى الحقيقة مناط الإبداع الحى والصادق، وهذا يوضح الى أى مدى ينطلق النقد من موقع مختلف كل الاختلاف عن موقع المبدع، مما يقلل فرص احتمالات التلاقى.. اللهم إذا كان الناقد مصاباً - فى الأصل - بهذا الداء اللعين.. الإبداع والخلصة.. أن المبدعين الجدد - عادة - ضائقون بالنقاد، أما شعراء قصيدة النثر وكتاب الرواية الجديدة، فموقفهم أكثر وضوحاً، فالناقد الأدبى عندهم أصبح زائداً عن الحاجة، أولاً لأنهم يعتبرون النقد واحداً من السلطات الكثيرة التى تمارس على حرية المبدع وهم يرفضون كل سلطة . وثانياً.. لأن الكتابة الجديدة تسقط كل الاقانيم التى يقوم عليها النقد حيث أن المباشرة والبساطة والعادية فضلاً عما هو خاص وشخصى يحيد دور الناقد ويفقده رهانه الأول على التأويل.. كما أن القارئ لن يجد صعوبة فى فهم ما يقرأ، ولكن الصعوبة ستكون فى درجة الاشتباك والتواصل التى تقوم بين المبدع والقارئ وليس بين المبدع والنقاد. وهذا هو التحدى الذى تواجهه الكتابة الجديدة.



## رواية التسعينيات

من النماذج الجيدة التي تمثل تيار الكتابة الجديدة، رواية «دكة خشبية تسع اثنين بالكاد» لشحاته العريان، الذي بدأ تجربته الأدبية كشاعر للعامة وكان على رأس تيار مجدد فيها، ثم ينتقل فيما يشبه المغامرة لكتابة الرواية التي يمكن اعتبارها نموذجاً جيداً لرواية التسعينيات، والجودة هنا، ليست حكماً على القيمة، فاحكام القيمة لا تصلح للتعامل مع الكتابة الجديدة - كما يرى أصحابها - لاعتبارين ، الأول.. أنهم يرون النقد مجرد نوع من القراءة الخاصة وبالتالي فحصيلتها نسبية لا تصلح لأن تقوم كأحكام عامة ومطلقة.

والاعتبار الثاني.. أن هذه الكتابة لا تقوم أساساً على قيم ومعايير أدبية يمكن الإمساك بها كوحدات قياس بقدر ما تسعى لتدمير المعيار واستبداله بالمغامرة، فكل تجربة هي مغامرة جديدة حتى بالنسبة للكاتب نفسه ومن ثم فهي تتجاوز مع التجارب الأخرى تجاوزاً محايداً بلا أفضلية باعتبار كل تجربة تبدأ من مجهول ولا تنتهي الى معلوم.. وهو ما يسمى أحياناً بالكتابة الصفريّة.

أما مصدر الجودة ففي كونها رواية تطرح نموذجاً يجمع عدداً من السمات الفنية يتيح لدارسي الكتابات الجديدة فرصة جيدة، مع ملاحظة أن العنصر الشخصي الذي غاب طويلاً في عمليات النقد لحساب الموضوعية، عاد للظهور بإلحاح من خلال نظريات التلقي الجديدة، ومن ناحية المبدع فالكتابة نشاط شخصي حتى يقترب من حدود السيرة الذاتية أثناء عناية المبدع باليومي والمعيشي.

الرواية تبدأ بعنوان جانبي هو «منتصف الطريق» ليوحى بأنه لا توجد نقطة معلومة تصلح كبداية لبناء الأحداث ، فنقطة المنتصف هنا مجرد

نقطة تقديرية يحددها الراوى وهو يقطع طريقاً غير معلوم بحثاً عن صديق لا يعرف أين يقطن على وجه اليقين، ولا يقينية المعرفة هنا ترهص بأن رحلة البحث لن تسفر عن شىء. فهي ليست رحلة مصيرية، فقط تبدو كنشاط عادى يقوم الإنسان بعمله، وهذا ما يجعله طريقاً مختلفاً عن «طريق» نجيب محفوظ الغائى. لهذا فهي مجرد نقطة افتراضية وعشوائية من نقاط السرد تصلح لأن تسبقها نقاط أخرى تتساوى معها فى القيمة، لهذا فان الزمن لا يتحرك فى اتجاه تتابعى محدد، بل يمكن القول أنه لا يوجد زمن كلى للأحداث فقط أزمنة صغيرة، لكل دفقة سردية زمنها الخاص. ولاظهار هذا الملمح حرص الكاتب على الاكثار من العناوين الداخلية التى تجمع عدداً من الوحدات السردية تتحرك فى أفق دلالى واحد، حتى يلتبس على القارئ تحديد نوع العمل، أهو رواية أم مجموعة قصص، ويزداد الأمر صعوبة نظرا لتفكيك الوحدة الموضوعية، وخفوت العنصر الدرامى التصاعدى لبدو العمل سطحاً مستوياً فيما تعلو النبرة الغنائية ليقترّب العمل من البناء الشعري، غير أن هذه الشعرية لا تعنى اعتماد الكاتب على اللغة المجازية المركبة، بل على العكس تماماً، فاللغة قد تصل فى عاديتهأ إلى درجة الابتذال لتناسب صعلوكا يتجول فى شوارع القاهرة بلا خطة واضحة، فإذا كان السبب هو البحث عن صديق يستضيفه، فإن هذا السبب لا يلبث أن يتلاشى تماماً، فيما ينجذب لسطوة المدينة وينشغل بما فيها من مظاهر التعدد المكانى والزمانى، فنحن لا نرى الزمن فى الرواية إلا عبر علامات بصرية كثار نراها على المحال والمقاهى والبيوت ووجوه الناس، ويسهم العنصر الذاكراتى فى خلق يؤر زمنية عديدة، تعبر عن حضور الماضى بقوة فى الآن. خلال الأبنية والشوارع القديمة التى كانت يوماً مرتعاً لخيول الترك والمماليك والفرنساوية.

وهذا البعد التاريخى، يفتح طاقة جديدة من طاقات السرد، عندما يبدأ الراوى فى محاولة التيقن من التاريخ الشخصى ليكتشف أن تعديات

الآخر جعلت الرحلة أكثر صعوبة، فالجد يخبره أنهم من قبائل عربية، والآثار الشاهدة في القرية تشير إلى الفرعونية ، وكتب التاريخ تقول إن أقواما عديدين مروا من هنا، هكذا يصطدم بثلاث حقائق مختلفة، فأياها الأصل وأيها الزائف أنها لا تجتمع على شيء سوى تشويه الهوية، ولا تتفق إلا على شيء واحد.. هو أنه لا يقين خارج الذات، ومن ثم فالحقيقة هنا.. والآن.

وينتقل الصوت السردى بسرعة من ضمير الغائب وزمن الماضي إلى الزمن الآنى وضمير المخاطب موجها الحديث الى ذاته.. (الى جوار قلعة أدارت شئون جزء لا يستهان به من العالم قرابة الألف عام.. وسلطان مات ميتة غامضة.. وأنت.. الغارق فى حب مستحيل.. ومعرض أيضا للموت فى كل وقت.. ضمن ملايين آخرين.. فى واحدة من نزوات الطبيعة التى استهلكت حياتك فى التأجيلات.. متى تعيش؟).

وتمتد سخرية الراوى من التاريخ المخجل لشوارع القاهرة القديمة إلى الموقف المتهاافت تجاه القضية الفلسطينية.. (وعندما دخلنا - معظمنا - مدرسة النجاح الإعدادية.. وكانت حرب أكتوبر قد أجلت الدراسة بعض الوقت.. وعبر الجيش - فعلا - القناة.. وانتشر أمر الجماعة - لا نعرف كيف - بين التلاميذ، وأسموها «جماعة الدب الأعور لتحرير فلسطين» خجلنا منها.. كما سأجل من جماعات كثيرة تالية ساهمت فى تأسيسها) أن ملمح المفارقة الساخرة من الملامح المميزة لهذه الكتابة، وهو هنا يبدو عبر التأكيد الجاد بكلمة «فعلا» لعبور القناة، وهى حقيقة تاريخية لكنها لم تمنح الراوى فرصة عبور هزائمه المخجلة التى امتدت من عمق التاريخ لتؤثر على الآنى وتعمل فيه. وستلاحظ أيضا السخرية من المواقف النضالية الهزيلة «جماعة الدب الأعور لتحرير فلسطين» وفى موقف آخر يتعرض الراوى للتضليل، حين يبدى إعجابه الشديد بشخصية صاحب مقهى «العدل والحرية» فها هو رجل واع يدرك أهمية أعظم قيمة نحتاج إليها..



فلا بد أنه مناضل ومثقف ثورى.. ثم لا يلبث أن يكتشف المفارقة الساخرة، فصاحب المقهى ليس سوى تاجر مخدرات أفلت من السجن بسبب مهارة محاميه وتلاعبه بالقانون فاعتبر ذلك انتصارا للعدل والحرية من وجهة نظره هو والتي تخصه هو.

هكذا تظهر المقولات الكبرى حجم ما تنطوى عليه من ضلال وزيف فحتى المحامى.. رجل القانون.. يستخدم القانون لتضليل العدالة.. وهكذا دواليك .. نحن فى واقع تسيطر عليه أنوات التضليل ووسائل التشويه. إن أحد مقاصد الكتابة الجديدة، أنها تسعى لتسجيل الملامح المشوهة للحياة، بلا أدنى محاولة لاعادة ترتيبها.

## توزيع الثقافة

أثناء مقدمته لمجموعة «مختارات من القصة العراقية الحديثة» الصادرة عن سلسلة آفاق الكتابة، يشير «ياسين النصير» إلى ملحوظتين نراهما هامتين، وتدخلان بقوة في سياق مسلسل كلامنا عن الكتابة الجديدة الذي بدأناه ولم ينته بعد.

الملحوظة الأولى.. أن «ياسين النصير» اضطر لجمع هذه المختارات لتعبر عن كتاب يتوزع وجودهم في المنافى الداخلية والخارجية مما أوحى إليه بأنه توزع شاذ وغريب، وينذر بخراب ثقافى لم يقف تأثيره على العراق وحده وإنما يتجاوز إلى البلدان العربية الأخرى.

وهذا التقاط واع وفاضح لحال المثقف العربى الذى أصبح يحمل منفاه فوق ظهره، فيأخذه أينما ذهب، وهذه إشارة بليغة الى ما سبق أن تحدثنا عنه من إحساس دائم بالعزلة والاغتراب ونحن بصدد الحديث عن الدوافع التى ساعدت على بزوغ كتابة جديدة وجيل جديد يسخر ويتمرد، ويقدر ما تكون هذه الدوافع عنيفة- تكون قسوة رد الفعل .

وطالما كان هذا الإحساس بالعزلة وتلك الرغبة فى التحرر دوافع إلى مناف اختارها الأدباء بأنفسهم، فكانت مواطن لتحويلات ضخمة فى كتاباتهم، نراها بوضوح عند رواد الرومانسية وأدباء المهجر الذين عاشوا ظروفًا مشابهة فى سوريا ولبنان. فرحلوا إلى أمريكا عندما كانت - أمريكا «يوتوبيا» المقهورين والنبع الصافى لظمأى الحرية. وليست ضالعة فى ممارسات القهر والعزلة التى يحدثنا عنها «النصير» وهو يصور لنا حال أدباء العراق فى المنافى الداخلية والخارجية.

فإذا أضفنا إلى ذلك الممارسات السلطوية الغاشمة لأنظمة الحكم لاتضح لنا كيف أن المثقف العربى بين فكي كماشة ولاستطعنا تفسير هذه

التحولات الصاخبة وهذا الموقف المتشظى فى الثقافة العربية الحديثة.  
ولأمكننا تفهم نظرة الكتاب المتمردة على كثير من أبجديات الثقافة  
السائدة والمرسمة، وتفهم موقفهم وهم يعطون ظهورهم للماضى القريب  
والبعيد معا، ولا لتمسنا العذر لأحدهم ردا على سؤال حول تأثره بالتراث  
فيقول: «طبعا أننى أزين جدران حجرتى به، فيالها من سخرية مؤلمة..  
ويا له من إحساس حاد بالاغتراب، حتى يصبح مثقفوا الأمة لا يتواصلون  
مع تراثها.. لماذا ؟

وإذا توقفنا قليلا عند كلام «النصير»: إن هذا التوزع الشاذ والغريب  
لم يقف تأثيره على العراق وانما يتجاوز الى البلدان العربية الأخرى..  
لأدركنا أن إشكال الكتابة الجديدة تنهض فى كل مكان وفى وقت واحد  
فيما يشبه المناخ، ويعنى ذلك أن تيارات الكتابة الجديدة لم تعد تقوم على  
جهد فردى أو ريادة، أو حتى جماعى محلى كما كان يحدث فى الماضى،  
حيث كانت تظهر جماعة ما فى بلد ما تؤسس لكتابة جديدة تبدأ فى  
الانتشار تدريجيا ويبطء فى كافة الأقطار.

أما الآن فنحن أمام آلية مختلفة للتوزع الثقافى تتحرك بشكل مفاجئ  
وعشوائى كما لو كانت نوعا من البث القضائى الذى لا يمكنك أن تحدد  
مصدره ولا تتوقع حركته ولا تتكهن بنوعية متلقيه .. وهذا يفسر صفة  
التعدد، حيث لا يوجد تيار واحد واضح ومحدد المعالم فيمكن رصده، انما  
هو اتجاه عام نحو تجديد غير محسوب وغير مقدر العواقب، ربما يبدو  
جمعا لأفكار وقيم شتى وغير متناسقة مما يعطى الكتابة ملمحا  
«ميترولوجيا» ونزوعا تداوليا، ويجعل من كل تجربة مغامرة واختبارا لما  
هو ممكن.

ومن هنا.. وتلك هى الملحوظة الثانية.. يجد النصير صعوبة بالغة فى  
أن يمسك بخيط واحد تتوازن فيه القصص المختارة جميعها ورغم ذلك  
فهو لا يجد غضاضة فى نسبتها جميعا إلى القصة الحديثة. فالنصير



يلاحظ أنه حتى الكتاب الأكثر خبرة والذين ترسخت تجاربهم الإبداعية، ومالوا بها إلى الواقعية، أحدثوا مغايرات كبيرة في كتاباتهم، فمثلاً.. لم تعد الشخصية صوتاً اجتماعياً - ميكروفوناً - يعبر المبدع من خلالها عن حال أوسع ليوظفها توظيفاً سياسياً، فقد تخلصت - على حد قوله - من الاهتمام السياسي.. يقول النصير (أما الآن فقد أصبحت الشخصية القصصية صائتة، ومعلنة وذات حضور فاعل في الحياة، وتمارس دورها بعد ما تخلت منهجياً لأن تكون تابعة للمؤلف» وضرب مثلاً بأدباء اختلفت أعمارهم وثقافتهم مثل عائد خصيباك، ومحمود عبد الوهاب ومحمود جندارى وجيل القيس وبثينة الناصري وفيصل عبد المحسن فمجرد تخلص المؤلف من هيمنة الخطاب الإيديولوجي على فكره وعواطفه انفتحت آفاق جديدة لحركة الشخصية القصصية.

والسؤال الذي حاولنا الإجابة عنه ضمناً.. لماذا فقد المبدع العربي اهتمامه بالخطاب السياسي ودخل أبراج الذات المغلقة - على حد قول النصير - فزادت عزلة ؟

أما السؤال الأولي بترقب اجابته.. إلى أى مدى يجوز للمبدع العربي أن يتحرك إلى آفاق فنية جديدة وهو مشدود لواقع لم يتغير؟ وننهي كلامنا بالتأكيد على موقف ياسين النصير الذي يكشف عن وعيه بحركة وسمات القص الحديث، وهو يعترف بضرورة الحذر المنهجى فى التعامل مع القصة الحديثة لأنها لا تعرف حدوداً فاصلة بين أجيالها وأضيف. أن الحدود التى انهارت لا تقف عند حد الأجيال المتعاقبة ولكنها أيضاً تنهار بين الجيل الواحد، ومن هنا فإن الحذر النقدي المنهجى يصبح ضرورة لا يمكن تجاوزها ونحن نتناول الكتابات الجديدة.. لهذا فإن أصحاب الاحكام العامة والمسبقة وأولئك الذين يتحدثون وكأن التاريخ يقف فى ظهرهم.. عليهم أن يفكروا أكثر وهم يتعاملون مع الكتابة الجديدة.

## وفى المغرب أيضاً

ومن العراق إلى المغرب، ومن ياسين النصير وملاحظته عن اختفاء صوت المؤلف من القصص الحديث، إلى أحمد بوزفوز فى معرض تقديمه لمختارات من القصة المغربية الحديثة وملاحظته عن حضور المؤلف ليس بصوته فقط ولكن بذاته أيضاً فى النص القصصى الجديد.

وهذا التعارض بين النصير وبوزفوز يهمنى إثباته، لا لذاته ولكن للتأكيد على مبدأ أشار إليه النصير من قبل وهو مزيد من الحذر المنهجى قبل أن يبدأ النقاد إطلاق محاولات التوصيف والتصنيف والتعليب للكتابة الجديدة رغم أن كتابها يحرصون طوال الوقت على كسر كل محاولات التدجين الأدبى، ورغم أنها قامت أصلاً لاختراق ميكانيكية السياق، فهم حريصون على أن تبقى كتابة غير مهادنة لتكون ترجماناً أميناً لواقع يعيشونه ويمارسونه فى حياتهم اليومية. وهاهو القاص المغربى الشاب (أنيس الراقعى) يصدر قصته بتحذير موجه إلى القارئ «هذا النص غير صالح للقراءة.. ومحظور على أكثر من ١٨ سنة».. إنه تصدير يعلن اللامبالاة بالقارئ الذى طالما تملقناه من قبل بقولنا.. عزيزى القارئ الكريم.. والذى حرصنا على راحته فصرنا نخفى صوت المؤلف ونحرص على اللغة المحايدة حتى لا نزعج القارئ الكريم.. ثم أمعنا فى الحبك والايهام حتى يصدقنا.

كتاب اليوم يواجهون القارئ بعنف لغتهم وحدة مشاعرهم التى تصل الى حد الاستهانة بالقارئ، وتصدير بوزفوز يتضمن تحديداً لنوعية قارئه، وهو تحديد لا يقوم على أساس ثقافى أو قومى بقدر ما يقوم على تحديد السن، ويعكس هذا تصوراً لدى الشباب بأن الجيل الأكبر سناً لا يمكنه استيعاب الروح المتمردة التى تنطلق منها النصوص، وقد يعبر هذا

عن أزمة ثقة، وخيبة أمل الشباب في فاعلية المشروع الثقافي المعاصر، وهو موقف فيه بعض مغالاة تميز الشباب عادة، ولكن هذا ليس مبرراً لأن نغض الطرف عنهم أو نصبم الآذان عن أصواتهم. وسوف نرى أن نزوع السخرية والتمرد لا ينتهى عند محاولات اختراق السياقات اللغوية على نحو ما نرى في قصص أنيس الرافعى، ولكنه يطول كثيراً من التقاليد التى صارت مسلمات إبداعية، فالرافعى يختار عنواناً غير مألوف لقصته وهو (١×٣) ليجعل من الجملة الرقمية معادلاً للجملة اللغوية فهل يشير الرافعى الى هيمنة النظم الرقمية على مقدرات العالم؟... ربما.

ويرصد «بوزفوز» عدداً من المغايرات في قصص لعائشة موقيظ وسعيد منتسب ، وحنان الدرقاوى ومصطفى جبارى وآخرين من كتاب القصة المغربية يبدأون خطواتهم الأولى، ليجعل منهم شواهد على انحرافات حادة ومتوقعة في مستقبل القصة العربية يقول بوزفوز: «إنها نصوص تسخر من الايديولوجية وتتجاهل الروح لتهمم بالجسد أساساً، تفتته - تضاعفه تسخر من قصوره، وتهتم بالأشياء الصغيرة المحيطة وهى تفعل ذلك بلغة شفافة قد تهتم بنفسها أحياناً ولكن دون مساحيق، لغة لا تنبع بلاغتها من صفاء الكلمة أو جرسها ولا من فصاحة التركيب أو من ايقاعاته.

يجعل «بوزفوز» من الجسد أساساً للكتابة الجديدة، وموضوع الجسد هو أكثر الموضوعات إثارة للجدل والاختلاف، وهو أيضاً الموضوع الأكثر دوراناً بين الكتاب الشباب، وكثير من كتاباتهم يتحول إلى استعراضات جسدية مكشوفة تصدم الذوق العام لملتق اعتاد الأدب سبيلاً للارتقاء بالروح والقيم الانسانية النبيلة، لكن مقولة الجسد تصبح أكثر نضجاً وعمقا كلما ابتعدت عن المفهوم الجنسى المباشر، حيث لا يكون الجسد موضوعاً للكتابة بقدر ما يكون وسيلة لادراك العالم، والتماس واقع حى ومؤثر في الحواس الإنسانية بدلاً عن تصدير أفكاراً مثالية عن الواقع، وبهذا يصبح المعنى الأوسع لكتابة الجسد ، هو كتابة الحى والمعاش ،



والتعبير عنه بلغة أكثر فاعلية وقدرة على المكاشفة، أو على حد تعبير (بوزفوز).. لغة شفافه تهتم بنفسها ولكن دون مساحيق.

ويحدد «بوزفوز» أربع مؤسسات رئيسية للكتابة الجديدة بوصفها كتابة الخروج.. الخروج من الداخل الرومانسي الخروج من التراث الأحادي الرسمي، الخروج من الانتماء الايديولوجي الضيق، الخروج من أوهام الذات عن العالم والكتابة، ورغم هذا التجديد فبوزفوز كغيره من النقاد الذين يتابعون الكتابة الجديدة شديد الحذر، فهو لا يصنف بل يصف، ولا يحكم بل يستعرض، ولا ينتهي بل يبدأ وربما تنتابه خشية - كما تنتابنا - من أن تتحول المقولات العصبية عن الكتابة الجديدة إلى جدل عقيم تضع معه إمكانية الحقيقة، وفرصة ارتياد أفق مغاير لمستقبل الإبداع العربي، بين رفض غير مبرر وقبول غير واع.. هكذا ينهي كلامه بعدد من الأسئلة لا يتورط في الإجابة عنها.

هل هم (أنبياء) الفردية الصاعدة في مجتمعنا الهجين؟ وهل من الممكن أن ينصت إلى هؤلاء العققة أحد؟ وما هو نصيب الفن في نصوصهم؟ وما هو نوع ومستوى المتعة الفنية الخالصة في هذه النصوص.. ثم يترك الإجابة للقارئ الكريم.

## كتابة جديدة..... كتابة نسوية

الظاهرة اللافتة للانتباه بين كتاب الجيل الجديد هي أن للمرأة حضوراً خاصاً ونصيباً كبيراً فيه، وهو حضور كمي وكيفي مما يجعل الأمر مثيراً لاهتمام النقاد، ومثيراً للحسد من الكتاب الرجال، الذين راعتهم رؤية دور النشر وهي تفتح أبوابها بلا تحفظ أمام الكتابة النسوية، فضلاً عن الدوريات المتخصصة للكاتبات والمؤتمرات التي تلقى اهتماماً إعلامياً كبيراً ورعاية خاصة من الحكومات.

وإذا كانت الحقائق تقول إن ذلك الحضور النسوي يدخل في إطار التنسيق السياسية للحركات النسائية والتي تدعمها منظمات دولية وتقوم بالسهر عليها الحكومات على سبيل اظهار وجهها الحضاري، فإن هذه الحقيقة لا تفترض - على الإطلاق - أن الكاتبات مطروحات على الحياة الأدبية بالقوة، ولكنها تدارى حقيقة أخرى أهم، وهي أن الانتاج الأدبي النسوي يتطور بخطوات واسعة وجريئة حقاً، وإنهن استطعن تحقيق انجازات جمالية جديدة بأن تلفت انتباه المنظرين المعاصرين من أمثال «رولان بارت - لاكان» فانحازوا لها انحيازاً تاماً، ومن ثم تأسست اتجاهات في النقد النسوي تسعى للتأكيد على هذا الحضور الجمالي المتميز للكتابة النسوية.

ومن المناسب القول إن هذا الحضور يأخذ طابعاً عالمياً، فهو يتحرك بنفس الآلية التي تتحرك بها الكتابة الجديدة، من حيث قوة الانتشار المفاجيء والمتعدد، ومن حيث تداوليه المفاهيم التي تطرحها والتي تتسم بطبيعة تدميرية ومتمردة على الكثير من المرتكزات الفكرية التقليدية التي نشأت في ظل التصورات الثنائية للفلسفات القديمة عن العالم، والتي تضع الروح في مقابلة الجسد أو تضع العقل في مقابلة العاطفة.. إلى آخر مثل

هذه الثنائيات التي أضيفت وتراكمت مع فلسفة الحداثة فوضعت العالم أمام خيار ايديولوجى عبر آلية «إما.. أو».

وهذه الثنائيات تثير حفيظة ناقدات الحركة النسوية، وهن يرفضن قيامها على أساس التمييز بين ما هو أرقى وما هو أدنى وترين أن هذا التفكير الذكورى الذى قاد العالم طويلا لم يؤد الى شىء إنسانى بقدر ما أدى إلى العنصرية والحروب وإلى سيادة حضارة مادية مجردة من الإنسانية والجمال ومن ثم يعلن صراحة، أن هذا الفكر الثنائى هو المسئول عن التمييز الجنسى الذى أخضع المرأة لخطاب ذكورى مهيمن، وفى بيان شهير للناقدة «هيلين سيكسوس» بعنوان «ضحكة الميدوزا» تؤكد فيه أن الكتابة هى الميدان الأنسب لإعلان الخطاب النسوى تقول «ومادامت الكتابة هى المكان الذى يمكن أن يتخلق فيه فكر تدميرى، فمن العار أن تستسلم المرأة الى تقاليد مركزية اللوجوس التى سلبت - فى الأغلب - حقها فى الكلام، ويجب على المرأة ألا تراقب نفسها، بل عليها أن تسترد أقاليمها الجسدية الهائلة التى ظلت حبيسة».

وكلام «سيكسوس» يركز على أمرين، الأول: نفى مركزية اللوجوس / العقل، وبالتالى رفض لكل ما هو نظرية أو نسق ومعنى ذلك فإن الخطاب الأدبى النسوى يتجاوز مركزية النظرية الأدبية الى أفق متعدد وقصفاض. والأمر الثانى هو رد الاعتبار لقيمة الجسد فيما يعرف بقلب الثنائيات «روح - جسد»، «عقل - عاطفة».. الخ، وفى إشارة الى ذلك تقول «يجب على المرأة أن تتخلص من الشعور بالذنب لكونها بالغة الحرارة، مفرطة فى عطفها الأمومى».

وغنى عن القول إن هاتين المقولتين فاعلتان بشكل واضح فى اتجاهات الكتابة الجديدة التى مازلنا نتحدث عنها، ومن ثم فإن كثيرا من الكاتبات يجدن فى الكتابة الجديدة ملاذاً لهن، ومن ناحية أخرى فهى أرض بكر تستطيع أن تستوعب خطابهن المتمرد على كثير من المعوقات التى يلاقينها فى مجتمعاتهن، وهن أكثر إحساسا بالاغتراب، فالتعليم والخروج للعمل



والسفر للخارج وامتلاك ناصية الاتصال التكنولوجى بالغرب يفتح عيونهن على آفاق جديدة ومختلفة عما يجدن فى مجتمعاتهن التى مازالت تحكمها التقاليد، ومن هنا يشعرن بطول المسافة الفاصلة بين ما هو ممكن وما هو متاح ، ويزيد إحساسهن بالتوتر والقلق، وتعلو فى خطابهن النبيرة التهكمية، وكثيرات منهن يلجأن الى الرمز، أو يغرقن فى الاستخدام المجازى للغة، بحيث تظل التجربة الإبداعية رسالة مغلقة يصعب نشر خطابها على الجميع ولا يفهمها إلا من يمتلك نفس الخطاب.

وهذا الانغلاق الذى مبعثه اليأس من تحقيق تواصل ما مع مجتمعاتهن يجعلهن أكثر إحساسا بالاغتراب كما قلنا، بل وأكثر عرضة للاختراق الثقافى، وأكثر توقعا للتواصل مع الثقافات الوافدة، ومن ثم فإن كتاباتهن لن تحمل قيم البناء والمشاركة السياسية والاجتماعية بقدر ما هى تدور حول مشكلات ذاتية وشخصانية، وقد يصل الأمر إلى تبنى مقولات لا تناسب مجتمعاتهن، وتلك هى ضريبة الانتشار الثقافى الواسع الذى تفرضه طبيعة العصر، فالكلام عن الثقافة الكونية يدحضه الواقع الذى يؤكد اختلاف طبيعة المشكلات الاجتماعية والاقتصادية باختلاف المجتمعات نفسها، مما يزيد من عزلة المثقف ويعمق اغترابه داخل مجتمعه ويفقده الدور المنوط به، ولعل هذه المفارقة الواضحة تشكل أهم مناطق الانتقاد للكتابة الجديدة، إذ ليس من المعقول أن ينسحب المبدع الى نواذير الخاصة ويتخلى عن الدور الذى ينتظره المجتمع منه فى وقت تحتاج فيه الأمة إلى مثقفها.

ذلك هو التحدى الذى يواجه الجيل الجديد من الكتاب، والذى يجعل مسئوليتنا تجاهه لا تتوقف عند مجرد الاستماع لهم وتفهمهم ولكن حمايتهم - أيضا - من الآخر، وربما من أنفسهم، ولا يعنى هذا أن نفرض وصايتنا عليهم، بل يعنى مزيداً من التفهم الذى يقوم على أساس التشارك والتجاور وترسيخ قيم التعدد.

## قراءات فى القصة القصيرة

### المخزنجى شاهد «غرق جزيرة الحوت»

وكأننى به يحاول توصيف وتصنيف ما قدمه لنا تحت عنوان «لحظات غرق جزيرة الحوت» وأصدرته سلسلة أصوات أدبية مكتوب عليه «قصص»، وكأنه غير مطمئن لقدرة الأنواع والأجناس الأدبية على مواجهة موجات التمرد والتجريب والتغير شكلاً ومضموناً، فيبدأ بمقدمة طويلة يشرح لنا فيها ماذا كتب؟ ولماذا كتب؟ ولا ينسى أن يحذرنا فى أول الأمر وآخره من أن نسيء الظن به، فنحسب شجوه وأساه على غرق الحوت السوفييتى العظيم يعنى أنه - واليعاذ بالله - شمولياً أو شيوعياً أو صاحب أيديولوجيا.

إنه محمد المخرنجى القاص الجميل، الذى طالما أمتعنا بقصص تحسبها لفرط عذوبتها شعراً، والذى قدم لنا.. الآتى.. ورشق السكين والموت يضحك والسبتان، ثم ها هو يقدم تجربة جديدة ومحيرة تماماً. وجدتها ليست بالنسبة للمخزنجى فقط، ولكنى أزعم أنها جديدة على القصة العربية كلها، فكثيرة هى الكتابات الأدبية التى تناولت الاتحاد السوفييتى بوصفه الحلم البازغ «قبل السقوط طبعاً» وأمل المضطهدين والمعذبين فى الأرض، وحمل كتابها هذا الوعد الأحمر فلونوا به أعمالهم. والانهيال الهائل للاتحاد السوفييتى أصاب هؤلاء بالصمت والذهول، وحسب ظنى وبعض الظن أثم فالمخزنجى هو أول من تناول إبداعياً اللحظات الأخيرة لما قبل السقوط فبدأ لى هذا موضوعاً جديداً على

القصة العربية. وأهمية ذلك أن المخزنجى كان شاهد عيان ومتورطاً بشحمه ولحمه فى لحظات الغرق الأخيرة والتي بدأت عنده بالانفجار المروع للمفاعل النووى «تشيرنوبيل» فكان علامة صادقة على السقوط الهائل، هكذا يقرأ المخزنجى العلامات ويرصد الشواهد على وجوه الناس وشاشات التلفاز وصفحات الجرائد المضللة التى حاولت فى البداية إخفاء الأمر، ثم سرعان ما اعترفت به كتسليم مبدئى بوجود الخلل فى البنية التى طالما ظنها صلبة وفتية وواعدة، فينكشف النقاب عن الوجه الشائخ الشائه ومن ثم تقع عيناه على مشاهد شديدة الدقة والرهافة تصور معاناة الإنسان السوفييتى وراء طوابير الطعام ودواليب البيروقراطية والفساد، يعانيها وهو الأديب والمحلل النفسى فيلتقط المشاهد والشواهد المؤثرة، وهى أكثر تأثيراً كلما انتقل بها من المكان الخاص - حيث السكن الإدارى للطلبة المغتربين - إلى العام، فينتقل فى الشوارع ليسجل عمليات الغسل المحموم للشوارع والحيطان والأرصفة والشجر والعشب، وكل ما تطوله الأيدي خشية التلوث والغبار الذرى الذى تحول إلى رعب أسود يحوم فوق المدينة، ويرصد مشاهد لحافلات وقطارات وقد حشدوا فيها كل الأطفال نازحين فى مواكب حزينة تحيط بها الأمهات الباقيات فى وداع أطفالهن الذين يتجهون إلى مصير مجهول وأن كان أفضل من مصير الكبار، وحاملين معهم حقائبهم ودماهم وألعابهم البلاستيكية الملونة وابتساماتهم البريئة وكأنهم فى رحلة مدرسية . إنها لحظات شديدة القسوة والألم يلتقطها المخزنجى ببراعة ليحيلها إلى علامات تكشف لنا مظاهر الخواء والدعائية الجوفاء التى حملتها الأيديولوجيات الكبرى فى القرن العشرين للإنسانية بلا رحمة، إنها فخاخ سقط فيها كثير من المثقفين، كما سقط المخزنجى نفسه باعتراف ضمنى فى المقدمة التى بدأ بها، فقد أغراه الحلم كالآخرين ففاضل بين بعثتين جاؤا له فى وقت واحد، بعثة الى الاتحاد السوفييتى لدراسة الطب النفسى وأخرى الى أمريكا لدراسة



الأدب فاختار الأولى مدفوعاً بالحلم فكان من ضحاياه. ولا أدري لماذا ذكر ذلك تحديداً فبدأ الأمر وكأنه نادم على اختياره للحوت الروسي الأحمر بدلاً من القرش الأمريكى الأبيض، يستدرك فى آخر مشاهد المجموعة فلا يكتفى بإعلان رفضه للأيديولوجيات الشمولية فقط ، ولكن لكل أيديولوجيا تغيب الإنسان وتجعله غريباً فى هذا العالم يقول مخاطباً ذاته «وتمضى خارجاً من الميدان الأحمر فى حالة من الشرود، أنت لم تحترم «الادلجة» أبداً، مكثت عمرك تحتفظ بفضيلة الشك فى كل أيديولوجيا تدعى الشمول، لكنك الآن تضيف إلى شكك شكاً جديداً، شكاً فى شمولية الغياب لكل الايديولوجيات، وتخرج من الميدان الأحمر فتحس باستغراب وكأنك فى عالم آخر». إن ساحة الكرملين بكل بهائها وجمالها واتساعها تبدو كمقابل صورى للخواء السوفييتى كما تبدو كمعادل للحلم الكاذب الذى عاشه وصدقته الراوى «المخزنجى»، ثم وقف ليراه وهو يتهاوى والمخزنجى فى وقفته تلك يذكرنا بالشاعر العربى القديم الواقف على طلل يبكى ويبكى، فتحتشد النصوص بقطعات سريعة ومتنوعة ومتناقضة تأتينا عبر الممارسات الحية وشاشات التلفاز والإشاعات، مفعمة بالشعور الحزين المأساوى الذى تحققه لغة المخزنجى الشعرية وتجسده حواسه اليقظة المفتوحة على كل نائمة وأنة والتفاتة تحين من الحوت الكبير فى لحظات غرقة.

وتصنيف الكتاب محير، ليس بالنسبة للقارىء فقط ، فالمخزنجى يشير إليه فى المقدمة كـ «نوع من التحقيق الأدبى»، والدار الناشرة تتجاهل إشارته تلك وتكتب على الغلاف «مجموعة قصص قصيرة»، والقارىء يجد فيها شيئاً من السيرة الذاتية لغلبة الوقائعى والحقيقى على التأليف والتخيل، ثم تلحظ أن مكان الأحداث وطبيعتها ثابتة فى الكتاب كله فضلاً عن الزمن المتوالى الذى تطرحه العناوين الداخلية للقسم الأول بقصديه، فالقسم الأول بعنوان «فصول تشيرنوبيل الأربعة» وتحت هذا العنوان العام

نجد «الربيع - لحظات الربيع - الصيف» لحظات الصيف - الخريف  
«لحظات الخريف - الشتاء» لحظات الشتاء». وهذا الترتيب الزمني الى  
جانب وحدة المكان والحدث والراوي طوال النص يرشحه ليكون نصا  
روائيا أكثر من كونه قصصا. ولا يمكنني في الحقيقة الاطمئنان تماما الى  
أحد التصنيفات، سواء المذكورة ضمناً في الكتاب أم المرشحة من قبل  
القارئ، لكنها في النهاية كتابة أدبية فريدة ومتميزة نرى فيها المخزنجي  
«القاص» شاهداً مبدعاً على اللحظات الأخيرة في التجربة السوفيتية.

## «شخص غير مقصود»

فى مصر السبعينيات لم تستطع القصة أن تحقق النقلة النوعية التى حققتها القصيدة، وإذا كان القص هو أكثر الفنون الأدبية استجابة للتغير الاجتماعى، فإن قصاص هذه المرحلة عبروا عن قلقهم وارتباكهم إزاء التغير الذى اجتاح المجتمع الانفتاحى فى مصر، وظلوا فى الأغلب امتداداً مشرفاً للتيار الستينى، ويعد تجاوز صدمة الانفتاح، وظهور هامش نسبى من الحرية، بدأت بشائر نقلة كبيرة مع جيل جديد من كتاب القصة فى الثمانينات وهنا، يبرز اسم منتصر القفاش على رأس هذا الجيل.

وفى ١٩٨٩، كانت تجربة القفاش قد اكتملت، فأصدر مجموعته القصصية الأولى «نسيج الأسماء» على حسابه الخاص، حيث لم تجرؤ واحدة من مؤسسات النشر الحكومية، أن تتحمل مسئولية نشر كتابه «مخرية» بمعنى أنها تقاطع تماماً كل الأعراف والمواصفات التى قام عليها القص من قبل، لقد أحدثت المجموعة ردود أفعال عنيفة ومتباينة فى الوقت الذى اعتبرها البعض ليست قصاً على الإطلاق واتهموها بالغموض والتعالى على القارئ اعتبرها إدوار الخراط النموذج الأوفى لنقلة هامة فى فن القص، وأقام على كتاب هذه الموجة مشروعه النقدى عن الكتابة عابرة النوعية، أو كما أسماها فى البداية «القصة القصيدة».

وإذا كانت هذه الكتابة قد أكدت إمكانية قيام النص بعيداً عن المقومات التقليدية للقص مثل «الحدث - الصراع - الشخصية» وكذا بعض جمالياته الفنية كالمفارقة، فإن فى تصورى أن الخطأ الذى ارتكبته هذه الكتابة ليس اتكاؤها المباشر على الشعر، بل احتماؤها بلغة الشعر السبعينى المفعمة بالمجاز والتراكيب اللغوية البلاغية المتكلفة.

ولعل السبب فى ذلك هو افتتان كتاب هذه الموجة بالنجاح الذى حققته قصيدة السبعينيات، دون ادراك أنها بدأت تستنفد طاقتها، فقد كانت رياح التغير سريعة ومباغتة، بحيث يمكن القول إن قصيدة النثر التى



شاعت فى نهاية الثمانينيات قد بدأت فى تقويض المشروع السبعينى. وكان الأولى بكتاب القصة القصصية أن يسعوا الى تفجير الطاقة الشعرية فى لغة القصة، بدلاً من استعارة لغة الشعر كما هى الى القصة، وهذا ما أدركه القفاش فقدم روايته الأولى «تصريح بالغياب» التى أكدت هويته تماماً، فمنتصر القفاش قاص متميز يرى العالم بحواسه لا بعقله.

وثمة فارق كبير بين الأمرين، فالذى يدرك العالم بعقله، يسعى دائماً إلى هندسة العالم بتصنيفه وترتيبه أو تقسيمه الى سلبى أو ايجابى أو جميل وقبيح، إلى آخر مثل هذه التصنيفات، وهكذا فإن الوعي الثنائى الذى حكم الحداثة بالوسائل الأيديولوجية هو الذى سيطر على العقل بوصفه أعتى حصون الذات، أما الذى يدرك العالم بحواسه، ويمكنه أن يرى بين هذه الثنائيات التى تصنع المفارقة، مناطق عديدة قابلة للارتداد، أنها فى الحقيقة، الأكثر التباساً والأكثر شعرية. هكذا يمكن القول إن «تصريح بالغياب» كانت تصحيحاً ضرورياً لمسيرة القفاش الضرورية أيضاً، لهذا فإن مجموعته القصصية «شخص غير مقصود» التى صدرت عن مؤسسة حكومية «الهيئة العامة لقصور الثقافة» لأول مرة، تبدو لى تأكيداً على نضج واستواء تجربته القصصية من ناحية، ومن ناحية أخرى تأكيد على ملامح قص جديد بدأ يتشكل عند كتاب الثمانينيات الذين لم يلقوا العناية الكافية من النقاد حتى الآن. ولن تخطئ العين أن تجد ملامح هذه الجدة فى مواقف الشخصيات داخل النصوص، وفى قصة «خروج»، نلاحظ أن الخروج ليس رمزا دالا على قيمة، ليس فعلاً ثورياً مثلاً، ولا فعلاً هروبياً كخروج موسى «عليه السلام» وقومه، بل هو مجرد رغبة فى أن يمارس الإنسان فعلاً موجوداً بين أفعال البشر، هكذا تأتى أفعال الشخصية غير مبررة بل وغير ضرورية أو مصيرية، وهكذا تفقد الأفعال معناها.

«يرغم نفسه على الإنهماك فى البحث، ويهين كل المبررات التى تجعل ما يفعله طبيعياً بل وضرورياً له فأن يجد روحه مثل «مخالق ربنا» أمر

ليس هينا ولا تحقيقه بالشئ القليل، وما الضرر في أنه أثناء فرجته على فاترينة لا يركز انتباهه ولا يدقق، يكفي أنه في مثل هذا الوضع، وضع من يبحث حتى لو «مش بجد» .

قال راوى كان قد خرج لشراء هدية لخطيبته، لقد بدأ هو المبرر الأول، أو «التيمة» الأولى التى تتم توسعتها فيما بعد، فسرعان ما يكتشف أن الأمر ليس مهما على الإطلاق، وأن كل الهدايا التى حصل عليها يوما لا يذكر أين هى الآن، غير أن ثمة رغبة فى أن يؤدى دور من يقوم بفعل ما.. وأثناء بحث الراوى، سنلاحظ أن الكاتب يبحث معه، غير أن بحثه يكون فى ذات الراوى، وسوف نشعر فعلا بوجود الكاتب، إذ لا مبرر للتخفى كما أنه لا مبرر للفصل، وهكذا يكون لدينا مستويان للسرد، أحدهما يبحث فى الداخل والآخر يبحث فى الخارج، غير أن المهارة الفنية لا تضعهما كمتقابلين يحققان مفارقة، أنها حالات من الاشتباك والاندماج المستمر، بحيث يتحول السرد كله الى حالات عديدة من البحث غير المبرر عن شئ غير هام، إن موقف الراوى على هذا النحو ليس موقفا بطوليا وجوديا، ولا هو موقف البطل الضد، فالبحث والخروج، لا يتحولان فى أية لحظة إلى قيمة أو يقين، فقط يظلان مجرد رغبة فى فعل شئ عادى يفعله الآخرون، هكذا فإن الذات ليست فى مواجهة مع الآخر كما هو موقف الشخصية الوجودية، بل هى على الأرجح لا يمكنها أن تنشغل بشئ خارجها، إن انعدام المواجهة لا يجعل شخصيات الققاش فى حالة ممارسة فعل، كما أنها أيضا ليست فى موقف عدمى، أنها فقط فى حالة من الإغواء المستمر دون انتشاء، أنها حالات الالتباس القائم التى لا تحمل يقينا أو مطلقا، هذا ما يحدث حين تنكشف المواجهة فليس سوى هشاشة العالم. «لا يعرف متى سينتهى أو متى سيتوقف، فقط يريد الاستمرار والاستمرار فى المشى، وإذا لم يقلح فى أن يصدق كل ما يفعله الآن، فعلى الأقل يستطيع حينما يعود الى غرفته النوم دون اضطراب إلى أن يستيقظ مبكرا».

## جدلية الزمان والمكان فى ديسمبر الدافىء

تقسم «هدى جاد» مجموعتها القصصية الى ثلاث حركات، كل حركة تكتمل بذاتها من ناحية، وتسلم للحركة التالية، لاتمام البناء السردى والدلالى للمجموعة كلها.

والحركة الأولى بعنوان «لافتات» وتضم ثلاث قصص هى «فيلا ٢/٢٨، مخزن، حى المناخ» والحركة الثانية بعنوان «المعدية» وتضم ثلاث قصص أيضا «طعم الملح، ليلة الذبح، الواقفون على الشاطئ» أما الحركة الثالثة والأخيرة بعنوان «المستشفى الاميرى». وتضم أربع قصص هى: البوابة، عنبر ٣، السرير السابع، ثم قصة «ديسمبر الدافىء» التى تحمل المجموعة اسمها وتدخل فى النهاية لتبدو كنص ختامى لمعزوفة تتكون من ثلاث حركات.

«ديسمبر الدافىء» عنوان يشير إلى الزمن لكنه مرجأ كما قلنا ليكون ختام المجموعة فيما يأتى النص الأول فى الحركة الأولى، مصدراً بمفتتح، يدل بوضوح على المكان، نقرأ «لأمكنة قدرة غريبة على استدعائنا، تعرف كيف تسحبنا إليها، تلمؤنا بحنين يظل يكبر ويتراكم، حتى يصير حباً لا يقاوم».

ومن خلال القراءة، سوف نلاحظ أن قدرة الأماكن على استدعاء أصحابها، هى منطلق القصبص وإذا كان النص الختامى يدل بوضوح على الزمان «ديسمبر الدافىء»، فإن هذا يعنى أن حركة السرد تبدأ من المكان لتلتقى مع الزمان فى نقطة مفصلية، نشير إليها لاحقاً.

وعلى مستوى آخر، لدينا ثنائية أخرى، طرفها الأول ذات الرواية، التى تعاني اغتراباً عن المكان، فيما تظل تحمل زمنها الأول داخلها، كحنين إلى الوطن الأول «بورسعيد».

وفى الطرف الثانى، لدينا «بورسعيد» نفسها التى تحتفظ بالمكان، فيما



تعانى اغتراباً زمنياً، بفضل ما أصابها من تغير فى زمن الانفتاح، فصارت رمزا لأنماط الحياة الاستهلاكية بوصفها سوقاً حرة، بعد أن كانت رمزا للبطولات والقيم النضالية.

نحن إذن أمام جفوة «زمكانية» متبادلة بين ذات الرواية، وذات المدينة. وستلاحظ دمجاً فى تداخل الأصوات الساردة وتبادلاً فى الضمائر، بين الرواية كذات مغتربة فى المكان، والمدينة كذات مغتربة فى الزمان، نقرأ «كلانا قد تغير، شوارعك مزدحمة كقلبي تماماً، ومثلى تنجحين فى إزاحة الوجع القديم، إلى حفرة فى أعماق الروح، وطمير الجراحات القديمة، أنت الآن أجمل، أجمل كثيراً، لكن روحك معذبة، وعيونك مؤرقة، تبحث عن شيء ما.. ربما تبحث عن يقين، تقرأ لافتات المحال، تتأمل الوجوه، ترصد شرفات المنازل الخرسانية، ترينها خاوية من أصص الورد وأشجار الياسمين القصيرة، ترينها بلا رجال يشربون الشاي فى ساعات النهار الأخيرة، وبلا نساء ينشرن ملابسهن الملونة، ويضعن مشابك الغسيل بين أسنانهن ولا ضحكات دافئة يحملها النسيم الليلي من شرفات مضيئة».

نلاحظ أن الدفء صفة لصيقة بالزمن القديم، ويرشح ذلك عنوان المجموعة «ديسمبر الدافئ» أنه دفء العلاقات الحميمة، وذكريات الطفولة، حيث الأب والأم باحتوائهم للرواية، ويكون فى الاغتراب برودة مقابلة.

فى الحركة الأولى، تبدو اللافتات هى العلامات الإرشادية التى تتعرف بها الراوية على المكان الذى اغتربت عنه طويلاً، لكن كل شيء قد تغير، والراوية تبحث عن الأماكن التى عرفتتها، والتى تحتفظ لها بذكريات خاصة، ولذلك فهى لا ترى فى المكان سوى هذه الذكريات، أى أنها تراها من خلال ذاتها وليس فى واقعها، الذى تغير، هكذا تضل الطريق الى المكان وتستعين باللافتات «بورسعيد.. مدخل رقم ١» فنقرأ «الآن سأدفع رسوم الدخول، كأنى ما كنت هنا يوماً، أتأمل الطريق وابتسم لأمين الشرطة الذى يتفحصنى، يطلب أوراق هويتى، أقول أنا بورسعيدية،

يسمع لكنتى الخليجية ويندهش، وينظر للافتة السيارة».

إن دفع رسوم الدخول، هو المعادل الفنى للثمن الذى تدفعه الراوية عند اغترابها، وإذا كانت بورسعيد تغير شكلها وأن بقيت اللافتات كما هى، فإن الراوية أيضا تغيرت لكنتها، وأن بقيت لافتة السيارة، وأوراق الهوية تقول إنها بورسعيدية.

هكذا تستفيد «هدى جاد» من اللافتات كعلاقة مكانية، وتوظفها توظيفاً دالا على الاغتراب، ولنتوقف قليلاً عند القصة الثانية من الحركة الأولى «مخزن» حيث تعمق الراوية رحلتها الى المكان، لتصل إلى مخبز اعتادت أن تشتري منه الخبز فى طفولتها لتجده وقد أصبح «بوتيك» فتقف أمامه، وتحاول أن تستحضر تفاصيل المكان القديم «المخبز» ووجه الخباز الاسمر «عم على الفران» والباب المكتوب عليه «مخزن» حيث دفنت فيه سنّها اللبنة، وقطعت وعداً لعم على أن تعود لتأخذها عندما تكبر، يكون المخبز تحول إلى بوتيك، والعم على مات، فتسأل صاحب البوتيك، هل وجدت سنتى فى المخزن؟

إن البحث عن السن اللبنة، هو بحث عن دليل انتمائها للمكان، دليل أنها كانت موجودة هنا فى يوم ما.

ومن الملاحظ أن قصص الحركة الأولى كلها، تنتهى بإحالات الى الزمان، ولا سيما قصة «حى المناخ» وكأن الراوية ذاتها، حين تستحضر المكان، تستحضر فى نفس الوقت الزمان الذى اغتربت فيه عن المدينة، باعتبارها ذات مغتربة، فالعمال فى قصة «حى المناخ» يهدمون بيت الخالة فاطمة، الذى كان شاهداً على بطولة المدينة فى ٥٦، ليقيموا بدلاً عنه متجراً للأخشاب، فيعثرون على «ملابس عسكرية بدت غريبة لهم، وحذابين كبيرين وحافظة بها أوراق مكتوبة بالانجليزية، وصورة لطفل أشقر وامرأة ذات وجه نحيف وسلسلة بها ثلاثة مفاتيح، وساعة، يقف عقرباها على السابعة وست وعشرين دقيقة، ونتيجة الساعة تشير إلى اليوم الثانى عشر

من شهر نوفمبر».

إن تحديد التاريخ على هذا النحو من الدقة، هو استدعاء لتاريخ المدينة الباسلة في ٥٦، إبان العدوان الثلاثي عليها إثر تأمين قناة السويس، ونعرف من السرد، أن أحد الفدائيين قتل جندياً انجليزياً، واحتفظ بملابسه في بدروم بيت الخالة فاطمة على سبيل التذكار، وهكذا تكون التذکارات شواهد حية على انتماء المدينة لزمن البطولة رغم عمليات الهدم والتغيير، هي بذلك، استجلاء للغياب الزماني لذات المدينة تماماً كما كانت السن اللبنيّة المدفونة في المخزن تذکاراً لانتماء الراوية للمكان رغم التغيير الذي أصاب المخبز، وهي بذلك، استجلاء للغياب المكاني لذات الراوية، إن لفظة «مخزن» في حد ذاتها، ربما تشير إلى اختزال الذكريات والاحتفاظ بها بمنأى عن عوامل الهدم والتغيير، ليكون أحد أشكال المقاومة والصمود للراوية وللمدينة معاً، في اغترابها، ويكون مخزناً تتزود منه الذوات المغتربة.

هكذا تكون الحركة الأولى، قراءة اللافتات كمدخل لاستحضار المكان والزمان، ثم تأتي التذکارات دليل الانتماء إليهما، ويتحقق هذا من خلال آلية الاستدعاء التي أشارت إليه الراوية في مفتتح الحركة الأولى «للأماكن قدرة غريبة على استدعائنا».



## منازل القمر

قبل أن تنتهى من قراءة قصص «سمية رمضان» تشعر أنك أمام عالم صغير ومحدود، عالم هش يكاد يتداعى ويتفكك من تلقاء نفسه، وبمجرد أن تنتهى تشعر بذلك الصخب والاحتشاد العنيف بداخلك لتلك الصور التى تتواتر وتملأ مخيلتك، تبقى حية وقادرة على إعادة إنتاج النص بداخلك من جديد، إنتاجا تشعر أنه يخصك أنت وحدك، وربما لا تصدق أنك تعيش في تلك الفضاءات الفسيحة التى تتيحها لك نصوص قصصية لدرجة صدقها وبساطتها وألفتها من عالمك.

ويبدو أن عالم الصور هو الشغل الشاغل لسمية رمضان، ومن ثم يأتى الإهداء متوافقا تماما مع طبيعة وعيها بالعالم.. إلى صانع الصور.. فهى ترى أن العالم يتخلق عبر مجموعة من الصور، لصناعة حياة حقيقية كما فى علاقة حب، أو لتصنع حياة تمثيلية كما فى مباراة كرة قدم، وبهذا يحقق خطابها القصصى تواصله مع القارئ عبر عرضها لمجموعة من الصور التى تتواتر أحيانا بسرعة وعادة ببطء يسمح بتأمل تفاصيلها ورصد علاقاتها البلاغية، التى تأتى ربما عبر التجاور أو التضاد أو المفارقة والاشتباك ودقة التفاصيل التى تعمل على تشغيل الحواس الإنسانية لكى تقوم بديلاً عن الوعي الذهنى المنظم فى إدراك العالم.

ولسمية رمضان مجموعة قصصية بعنوان (خشب ونحاس) صدرت عن دار شرقيات ١٩٩٥ قبل مجموعتها (منازل القمر) ولا يشير هذا إلى حداثة تجربتها بقدر ما يشير الى قلة إنتاجها، فهى تنتمى الى جيل الثمانينات لكن النقد ينظرون إليها باعتبارها على رأس تيار التجديد الذى تحدت مجالته بقوة فى التسعينيات، وأعلن عنه بشكل حاسم بصدر مجموعتها (خشب ونحاس) التى قدمت اقتراحا لكتابة جديدة، غير أن العالم فى (منازل القمر) أكثر خفة وبساطة، وأكثر التصاقا باللحظات

الحميمة فى حياة الكاتبة، حتى تظن أنه عالم لا يخص أحدا غيرها، لكن البعد الإنسانى فيه يجعله عالمك أيضا، فهو عالم شديد الإنسانية محفوف بالشجن، والانكسارات الصغيرة، التى تمس مشاعرنا برهافة وتستقر فى قلوبنا بعمق.

والطفولة.. نقطة انطلاق لكثير من قصص (منازل القمر) ويتخذ الأسلوب طابع السرد المرسل من الذاكرة، ولأن الذاكرة الإنسانية محدودة فهى لا تستحضر من عالم الطفولة غير لقطات متناثرة فهو عالم أكثر هشاشة من أن يظل متماسكا، ومن ثم فهو لا يصنع سياقاً حكائياً أو حبكة محكمة تنتمى إلى التوليف، لكنها لقطات تحضر فى الذاكرة عبر تفاصيلها الدقيقة، مشروطة بالثيرات الحسية المختلفة التى تنطلق عادة من البيت باعتباره عالم الطفولة اللامتناه، وحيث تلك الصور والأصوات المألوفة لأعمال المطبخ وموائد الطعام وأماكن اللعب ودواليب الملابس المعطرة بألوانها الزاهية، أنها ممارسات عادية نمر بها جميعا لكن ذاكرة الفنان تصنع منها شيئا جديدا ومدهشا، ربما لأنها، وهى تبهر بعمق فى التفاصيل الدقيقة تتوقف طويلا عند مناطق الاختلاف والخصوصية.

وإذا كانت ألفة الأشياء وعموميتها هى ما تعطىها طابعها العام بحيث يجذ كل قارئ فيها شيئا يخصه، فإن هذه الفروق الصغيرة، هى التى تجعل هذا النوع من الكتابة ذات طابع شخصانى متفرد، ويجعلها فنا يقترب من المنمنمات والتعاشيق والأرابيسك، فهل يذكرنا هذا بعنوان مجموعتها الأولى (خشب ونحاس)؟ فنذكرك شدة احتفائها بهذا الفن ذى الجذور العربية، أعنى تلك النقوش والتعاشيق التى تصنع لوحات غاية فى الدقة والبراعة من خلال خامات البيئة المتاحة والمألوفة كالخشب أو المعادن والأحجار.. إلخ.. أما بيئة (سمية رمضان) المتاحة، فهى غنية بتلك المواد الأولية البسيطة التى تجدها فى حيوات البيوت وجنباتها.. فوق الأسطح وحجرات الخزين ووراء الدواليب كما تجدها فى أروقة المدارس، والشوارع

الضيقة المحيطة بها.. والتي فيها - عادة - نبدأ رحلاتنا الاستكشافية للتعرف على العالم الكبير.. عالم مليء بالآخرين.. وعندئذ تتكون نواتنا. وهذه الملاحظة تقودنا للتفكير في الطبيعة المختلفة لفن القص العربي الجديد، الذي بدأ يمتلك خصوصية عبر إقامة علاقات حميمة ومتواشجة تمتد مع الفنون العربية الأصيلة برغم تجردها من الظواهر التراثية البارزة، فمن المعروف أن القصة العربية في بدايتها التمسّت مقوماتها من القصة الأوروبية حتى وصل الأمر إلى نوع من المحاكاة، ولعل أشهر هذه المقومات هو صناعة الحبكة التي تقوم على التوليف والتركيب الذهني المحكم الذي تميز به البناء الفني للقصة الأوروبية ربما بداية من (موباسان) وجعلها مختلفة عن الجذور العربية ذات الصيغ والأشكال التوليدية التي نراها - مثلاً - في ألف ليلة أو تلك التي نراها كأقاصيص تأخذ طابع الأخبار، وكذلك المقامات التي تعتبر أبرز فنون القص العربي، إلا أنها لم تراهن على البناء الهرمي الأوروبي واكتفت بالبناء الأفقي المسطح المحتشد بالتفاصيل والقادر على استيعاب الفنون والثقافات المختلفة.

وهكذا يمكن القول إن قصص سمية رمضان بهذا البناء الأفقي، وبذلك المراهنة على السردات الصغيرة والحشد الهائل للتفاصيل الدقيقة، يتواشج ويمتد مع الجذور الأولى للقصة العربية بلا محاولات مكشوفة للتوظيف التراثي كما يعتمد البعض.

أنه عالم صغيز.. هش، يكاد يذوب بمجرد تذوقه لكن حالوته تبقى في أفواهنا طويلاً.



## البكاء المستحيل

فى كتابه عن فن الرواية، يؤكد (ميلان كونديرا) أنه لم يجد فروقاً عملية واضحة بين القصة والرواية، ورغم ذلك، فلا هو ولا غيره يعرف.. لماذا يختار الكاتب أن يجسد موضوعه فى بناء قصصى أو روائى، فهذا أمر موكول إلى حاسة داخلية لدى كل كاتب، لكن المنظرين يؤكدون أن فن القص قد اختص لنفسه بجماليات تظهر أكثر ما تظهر فى اللغة والبناء العضوى لم تعرفها الرواية من قبل.

ربما يقصد (ميلان كونديرا) أن الشروط الجمالية والبنائية التى حققها القص لنفسه لم تكن استجابة لتغيير فى طبيعة السرد، بقدر ما هى استجابة لتغير فى طبيعة العصر التى فرضت جماليات جديدة تناسب ذائقة المثقى الجديد، ولا شك أن هذه الحساسية الجديدة التى ظهرت مع سطوع فن القص، انتقلت إلى أنواع أدبية أخرى أهمها الرواية، التى تغذت بجماليات جديدة، فمالت اللغة الى الكثافة، فتوهجت وحدات السرد، وتراجعت فى المقابل البنى المركزية والكلية، فسادت قيم التعدد والتفكيك، ومن ثم تغير دور الراوى بظهور مفهوم (الذات الساردة)، وتلاشى حضور المؤلف فى النص..

إذا كان هذا التطور قد أصبح سمة الرواية الحديثة، فنحن نتوقع من (القصة القصيرة) أن تكون أكثر استفادة من القيم التى أنتجتها، ومن ثم، سيكون من قبيل الصدفة، أن تقرأ عملاً قصصياً جديداً، ثم تجده قد تخطى تماماً عن هذا المنجز الجمالى، ليردك إلى وعى قديم بمفهوم السرد القصصى.

هذا هو الشعور الذى خامرنى وأنا أقرأ المجموعة القصصية الأخيرة ليوسف القعيد (البكاء المستحيل) الصادرة عن دار (سحر) بتونس، والمجموعة مقسمة إلى أربعة أجزاء هى (نهضة - الدمعة الأولى - مطر

الدموع - تأجير الأحلام)، وكل قسم منها يحتوى ثلاث قصص قصيرة، ونستشعر من عناوين الأقسام محاولة الكاتب لإشاعة جو نفسى واحد تسيطر عليه رومانسية حزينة.

يباغتنا القعيد فى نهناته بلزاقية ثقيلة متمهلة، لا تضع فى حساباتها مفاهيم الكثافة الشعرية، أو التوتر السردي، أنه سرد مستريح غير مشغول بشيء خارجه، فما سر هذا الاسترخاء اللغوى لدى كاتب كبير فى حجم يوسف القعيد؟ هل يمكن أن تقول، إن الخبرة بدلا من أن تزيد الكاتب وهجا أو ترهف إحساسه بالعالم، تحشده بنزوع يقينى حكى، وتجعله ميالا إلى التعبير البلاغى، وهو بسبيل ذلك الاجترار اللغوى قد يضحى بكثير من جماليات النوع الذى يكتب.

فى قصة (كشف خصوصى) وفى بداية مقطع جديد نجد «كانت قد زارتنى فى مكتبى، زيارة تعارف، قامت به كاتبة صديقة للطرفين» هذه عبارة تحمل إشارة إلى حدث يمكن أن يقوم ويترتب على فعل الزيارة، لكن هذا التحفز القرائى، يتوقف عند هذه الحد، لتعترض حركة السرد باستطراد يطول حتى ينشغل به الراوى عن الزيارة فيكمل (ومن عادتى أن أقدم كتبى هدايا لمن يزورنى فى مكتبى، أو من يترددون على منزلى، وذلك فى أضيق الحدود الممكنة، وتقديم الكتب فى هذه الحالة يكون بديلاً للكروت المثقلة بالصفات والوظائف والأدوار التى نقوم بها فى الحياة، بل إن بعض هذه الكروت ندون عليه الأكاذيب اليومية، والأحلام التى لم نتمكن من تحقيقها فى بعض الأحيان).

ويستمر الكاتب فى شرح أنواع الإهداءات وتأثيرها على القارئ، الذى لا ينسى تصنيفه إلى هواة ومحترفين ثم قارئ عادى، إلى آخر هذه المداخلات التى تثقل حركة السرد، وتنسى القارئ الزيارة، بل وينساها الكاتب أيضا ليبدأ مقطعا جديدا (فى اليوم التالى بادرتنى باتصال تليفونى).

والقصة القصيرة هي أكثر فنون السرد توهجاً، لا تعرف هذا الاسترخاء اللغوي، ولا يمكنها أن تحتل مقعداً طويلاً عريضاً لا يدفع بحركة السرد خطوة إلى الأمام، فالحيز السردي الممنوح لكاتب القصة القصيرة يفرض عليه الاستفادة من كل فعل، بل ومن كل إشارة أو كلمة، وإذا كنا في الرواية، نتحدث عن بؤرة السرد، وفضاء السرد، ففي القصة القصيرة ليس لدينا سوى بؤرة سردية لا تحتل إلا سهاً.

وواحدة من مشكلات هذا الاسترخاء اللغوي، إنه يثبط صورة الكاتب والقارئ معاً، ففي أحد المقاطع يقول (والحق أنني فوجئت بأكثر من أمر....)، ثم يبدأ عرض مواضع المفاجأة، ثم أسبابها، والإشعار بالقسم الذي يتصدر المقطع، يجعلنا نتخيل صورة الكاتب الحكيم الذي يملأ على مستمعيه، وهي صورة توسع المسافة الفارقة بين الذات الساردة والقارئ، وتردنا إلى صورة المؤلف الذي أعلن النقد الحديث موته.

إن أول تعريفات هذا (المؤلف) أنه يتسم بالحكمة، كتلك التي نجدها في قصة (إعلام وراثية) من نفس المجموعة حين يقول الراوي على نفس طريقته في الاستطراد (صدق من قال إن الحزن هو الشيء الوحيد الذي يبدأ كبيراً مثل الجبال، ولكنه يصغر يوماً بعد يوم؟؟).

وهكذا يفقد فن القص كثيراً من الجماليات التي اكتسبها أمام هذا اليقين المطمئن غير المحتشد، ليجعلني أعيد النظر في كلام كونديرا، فأحياناً ما يكون القص، بمثابة سلة المهملات لمشاريع روائية لم تكتمل بعد. أو لكتاب اطمأنوا فأقلقونا.



## عشاء برفقة عائشة

محمد المنسى قنديل، صاحب (من قتل مريم الصافي، وبيع نفس بشرية، احتضار قط عجوز، انتصار الروح). المبدع المقل جداً، الذى بدأ رحلته فى أول السبعينيات ثم على مدى ثلاثين عاماً لم يقدم غير أربعة أعمال، لكنها شديدة التميز والحضور، يعود المنسى قنديل بمجموعة قصصية جديدة جميلة هى (عشاء برفقة عائشة).

وشأن كل المبدعين المتميزين والمقلين، سنجد فى كل تجربة جديدة إضافة، وفى هذه المجموعة ثمة نقلة واضحة على مستوى الوعى بالعالم الجديد الذى نعيش، والذى يفرض معطيات مغايرة تماماً عن تلك التى تناولها (قنديل) فى السبعينيات والثمانينيات.

يعرى (قنديل) لحظتنا الأنية بكل قبحها وعدوانها على كل ما هو إنسانى وحميم، ولا تفلح عناوين القصص (الرومانتيكية) فى إخفاء التشوهات النفسية والجسدية لأبطال قصصه، فرغم عناوين مثل (مكان للمحبة، المنزل على منحدر النهر، عند أطراف السماء، حدث فى مقهى المنظر الجميل)، نخرج بعد قراءتها مثقلين ببشاعة الواقع، يتحقق هذا بانكشاف المواجهة، وسقوط الأقنعة التى صنعتها الحداثة المتفائلة المتسريلة بمسوح إنسانية زائفة، هكذا سيكون اختبار الحقيقى بالوهمى هو أهم مرتكزات هذا العمل.

فالشخصيات توضع - عادة - فى اختبار صعب، وتتمر عبر لحظة فاصلة، ذات طابع غرائبى وكئيب، أقرب إلى عالم (كافكا)، فى عالم كهذا، ثمة يد خفية تعيث بمصائر البشر، وتضع الإنسان فى مواجهة عنيفة مع واقع لا قبل له على تحمله، وفى لحظة ما، عليه أن يحدد، إما أن يكون أو لا يكون، ولكنه ليس بعيداً عن تناول خطة جهنمية محكمة تقوده الى

مصير محتوم، ثمّة أشياء يتحتم عليه فعلها، وأحداث ينبغي أن تتم إلى نهايتها، وهكذا تظهر الإدارة الإنسانية ضعيفة إلى أقصى درجة، حين يكشف (عيسى) بطل قصة (حدث في مقهى المنظر الجميل)، أن حياته لم تكن سوى مجرد حياة افتراضية، وأن الحقيقة (في مكان آخر)، ويكاد لا يفلت فعل - من أفعالنا - من الواقع الافتراضى سوى فعل الحب والالتصاق الحميمى بالآخر، الجسد هنا صيغة لتأكيد الذات، وإثبات الوجود، يأتى فى مواجهة الشعار.

(أنا أفكر إذن أنا موجود) لأن الوجود العقلى الحداثى، لا يكون سوى مجرد فكرة، وجود وهمى، والاختراق الوحيد لن يتم إلا عبر الجسد، هكذا تبرز مقولة الجسد كعنصر دال على الوجود الإنسانى فى معظم النصوص، هذه المقولة التى شاعت وابتذلت، نراها هنا دونما إسفاف، كدأب كتاب الجسد غير المؤهلين لعمق مقولات ما بعد الحداثة، فالإنسان، وهو بسبيله إلى التمدن يعيش داخل دواليب عالم نمطى، تحكمه آليات مستبدة، مثل آليات السوق، والوقوع فى براثن أنماط الاستهلاك المدمر، فلا يملك الإنسان إزاء هذا سوى جسده، فكل شىء كان يمكن للعقل أن يحسمه فى وقت ما، يتداعى الآن، كما يتداعى وجود (عيسى)، لاعب الشطرنج المحترف الذى لم يهزم من قبل، لقد استغرقته اللعبة حتى تحولت حياته كلها إلى لعبة، تستعصى قوانينها عليه، إنها مغايرات الزمن الذى يتحرك حوله دون أن ينتبه له، حتى بعد إحالته إلى المعاش، ظل عاكفاً على لعبته بطريقة واحدة يكسب بها دائماً زملاء المقهى كل ليلة، حتى أن دخل عليه الرجل الغريب، له ملامح صورة كمبيوترية باهتة وميتة، يراهنه على دور شطرنج من يخسره يخسر وجوده، وهكذا، يخسر (عيسى) لأول مرة، ويخسر مع دور الشطرنج وجوده الحميم الذى عاشه دائماً، يختفى زملاء المقهى ويتبدل المكان كله إلى قفر بلا ملامح. يخسر (عيسى) وجوده فى مواجهة مع الكمبيوتر، فيهتز يقينه، أيهما

الحقيقى وأيهما الافتراضى، وجودى أم وجود الكمبيوتر؟  
إن (عيسى) يطرح على نفسه أسئلة وجودية، ولا توجد إجابات يقينية،  
ومن ثم ليس أمامه سوى المغامرة، يراهن هذه المرة على دور جديد، يراهن  
بحياته نفسها، فإما أن يسترد عالمه الذى اختفى وأما أن يختفى هو  
أيضا.

لكن بطل قصة (عشاء برفقة عائشة) ينتهى إلى نوع من الآلية، عندما  
يسلم نفسه تماما لعائشة التى قادتته الى المطعم الآلى، وفى إطار طريف  
رغم كابوسية المكان، يحتجز البطل داخل المطعم، كان عليه أن يعمل  
لتسديد ثمن الطعام، ومن ثم يخضع لشروط المكان، ويدخل اللعبة الآلية  
مرغما، فيتحول إلى إنسان آلى مثل كل العاملين بالمطعم.

إن البطل هنا مستلب لغير إرادته، ولا يطرح على نفسه تلك الأسئلة  
الوجودية التى طرحها (عيسى) لاعب الشطرنج.

(عشاء برفقة عائشة) عمل جميل، ولكنه لا يغازل مشاعرنا، بقدر ما  
يهز عقولنا، فاذا بالعالم حولنا افتراضى ومراوغ، ضالع فى اغتيال  
إنسانيتنا، فيردنا مرة أخرى، إلى واقعنا السياسى الكابوس العبثى  
والسرمدى.



## قرن غزال ..

هى مجموعة قصصية جديدة للقاص والروائى خيرى عبد الجواد عن دار سندباد بالقاهرة، وهذه المجموعة هى الإصدار العاشر للكاتب الشاب الذى تميز بغزارة إنتاجه، غير أن الميزة الأهم، هى أنه يكاد يكون هو الكاتب الوحيد - بين أبناء جيله - الذى يمتلك مشروعاً فنياً واضح المعالم، وهو فى هذا يعتبر امتداداً طبيعياً لجيل الآباء الستينى، ولا سيما جمال الغيطانى، ففى الوقت الذى يسعى فيه أبناء جيله (الثمانينيات) الى البدء من نقطة صفرية جديدة تمثلهم، يعمد عبد الجواد الى التماس مع الجيل السابق بقوة، لهذا لم يكن من قبيل المصادفة أن يعلو إحساسه بالزمن، فيسترشد بالتراث منذ بداية مشروعه.

إن الماضى يشكل ملمحاً هاماً فى كتابات عبد الجواد، فكما يمكن للمغامرات الصفرية أن تحقق دهشة الاكتشاف، يمكن أيضاً للكاتب المسترشد بالتراث أن ينطلق الى آفاق أخرى لا تقل إدهاشاً، وسواء كان هذا التراث شفهيًا أو مكتوباً، يمكنه أن يمثل الحاضر بطريقة ما، فخيرى عبد الجواد على قناعة تامة بأن الماضى والحاضر لا يمكن فصلهما، وأن هذه الخصيصة هى التى تمنح ثقافتنا خصوصيتها، ومن ثم يمكن كتابة رواية عربية خالصة.. ونموذجه فى هذا هو (ألف ليلة وليلة) التى استفاد منها كثيراً سواء على مستوى اللغة أو البناء، وهو بالطبع النموذج الأشهر عند الطامحين الى رواية عربية.

وبشكل عام يكون للتراث الثقافى العربى حضور قوى فى كتابات خيرى عبد الجواد، يبدأ مع المرحلة الأولى فى منتصف الثمانينيات، وتشمل ثلاث مجموعات قصصية هى (الديب رماح، حرب ايطاليا، حرب بلاد نمم)، وفيها لا يذهب عبد الجواد إلى عمق التراث الثقافى فقط، بل إلى بدايات التكوين الأولى للذات العربية، فيتوقف طويلاً أمام رحلة

الطفولة، فى محاولة للكشف عن عمليات التواصل الثقافى التى تقوم أساسا على الشفهية، وتشكل العادات والتقاليد والمعتقدات الشعبية، وهى تلك المكونات التى تتجادل بصورة خصبة مع الخيال وتتجلى فى مظاهر ثقافية مختلفة، منها أغانى الأطفال، ألعابهم، مصطلحاتهم، تصوراتهم عن عالم الكبار السرى، وتمثل الحدوتة (الحكاية) القاعدة السردية التى يتشكل على أساسها عالم الطفولة لما لها من قدرة على حمل التراث دونما شعور بالاغتراب، أو بما للسرد من قدرة على خلق السياق.

وإذا كانت المرحلة الأولى تسترشد بالتراث الشفهى، فالمرحلة الثانية تعول كثيرا على التراث المكتوب، ولكننا فى كثير من الأحيان لا نجد فصلاً حاداً بين المكتوب والشفهى، ويكشف هذا عن الطبيعة اللامركزية فى الثقافة العربية، وقدرتها على التجلى فى أكثر من سياق سردي.

استغرقت المرحلة الثانية عقد التسعينيات، وفيها وصل عبد الجواد إلى درجة كبيرة من النضج الفنى ظهرت فى روايته (العاشق والمعشوق) التى طبعت عدة مرات وترجمت إلى الفرنسية، وصارت واحدة من أكثر الأعمال تداولاً فى دوائر البحث الأدبى.

ربما أدرك خيرى عبد الجواد أن المرحلتين الأولىين استنفدتا طاقته فيما يتعلق بالتراث، ومن ثم جاءت المرحلة الثالثة بمثابة نقلة كبيرة مثلتها رواية (يومية هروب) وتستدعى سيرة ذاتية للكاتب نفسه، وتستدعى معها لغة عصرية شديدة الاحتفاء باليومي والمعاش، وما يدور على ألسنة الناس من ابتذالات وممارسات مفرقة فى عفويتها، ووسط كل هذا تتكون ذات ترنو لأن تحظى بقدر من السمو والرفعة المثقف يعانى قهراً اجتماعياً واقتصادياً.

وتعود تيمة المثقف المأزوم للظهور مرة أخرى فى مجموعته الأخيرة (قرن غزال) وتعود نفس اللغة اليومية وأن كانت مقعمة هذه المرة بسخرية شديدة ورغبة فى المشاغبة، كما أن الأزمات التى يواجهها مثقف (قرن

غزال) لا ترقى إلى مستوى القضايا الكبرى كما هي العادة لدى الكتاب الذين تناولوا هذه التيمة، بل على العكس، فإن ملمح السخرية ينسحب على المفاهيم الكبرى ذاتها، حيث توضع الشخصيات ذات السمات المركبة كالمثقفين فى مواجهات قد تبدو بسيطة وتافهة ولكنها قد تعصف بهم ليكف هذا عن هشاشة الذات، فالبطل فى قصة (العشة) تستدرجه رومانسية الى تصور أن بناء عشة من بوص هو الحل المناسب لمشكلة سكنه الذى يجثم عليه بكتلة الاسمنتية الخائقة، ولكن أقرب عاصفة تطيح بها.

فى قصة (عفريت) نجد بطلها (سيد دعبس) مثقفاً فقيراً كل رأس ماله فى الحياة مجموعة من المعارف تغذى سموقه وتمنحه حق التميز الذاتى، وهو شأن كل المثقفين مفعم بالأحلام الكبرى ومن ثم يخلق سيناريوهات داخلية لا ترقى إلى مستوى التحقق أبداً، لقد رهن حياته على نص (استغرق فى إعدادة العمر كله، نص هو بطله ومنتجه ومؤلفه ومخرجه والمتفرج الوحيد فيه، أنه أحد نصوصه السرية التى دأب على تأليفها فى الآونة الأخيرة).

لقد تحولت نصوص سيد دعبس الى صيغة بديلة للحياة، لكنه وهو المثقف العلمانى الذى لا يؤمن سوى بما يراه، يظهر له عفريت حقيقى من الجن، يواجهه بالحقيقة.. أن وجوده رهن بهذه الأحلام وأن لا وجود له خارج الحلم.

إن الفكرة التى تطرحها القصة لا تبتعد كثيراً عن الفلسفة التى تحكم مشروعه، حيث يكون للمجازى قدرة على اختراق الحقيقى، وللميتافيزيقى قدرة على اختراق الفيزيقى، تماماً كما للماضى قدرة على اختراق الحاضر، ليشكل تداخل المتناقضات أهم ملمح فى عالم خيرى عبد الجواد الثرى.



## فهرست

٧	• المشهد النقدي قبل نهاية القرن .....
١١	- دراسة الشكل .....
١٧	- الواقعية ومرادفاتها .....
١٩	- البنيوية .....
٢٣	- ما بعد البنيوية .....
٢٦	- القارئ والاستجابة .....
٢٩	- النقد النسائي .....
٣٢	- خاتمة .....
٣٥	• ملاحظات حول الشعر والقصة .....
٤٨	• مفارقة السياق .....
٤٨	- جيل يسخر ويتمرد .....
٥١	- هنا .. والآن .....
٥٤	- مبدعون ونقاد .....
٥٧	- رواية التسعينيات .....
٦١	- توزيع الثقافة .....
٦٤	- وفي المغرب أيضا .....
٦٧	- كتابة جديدة كتابة نسوية .....
٧٠	• قراءات في القصة القصيرة .....
٧٠	- المخزنجي شاهد (غرق جزيرة الحوت) .....
٧٤	- شخص غير مقصود .....

- جدلية الزمان والمكان فى ديسمبر الدافى ..... ٧٧
- منازل القمر ..... ٨١
- البكاء المستحيل ..... ٨٤
- عشاء برفقة عائشة ..... ٨٧
- قرن غزال ..... ٩٠

رقم الإيداع : ٧٨٩٨ / ٢٠٠٢










09  
5

 Bibliotheca Alexandrina



1237484